3 1761 05277156 5

JULES CLARETIE

PEINTRES ET SCULPTEURS

PREMIÈRE SÉRIE

Artistes décédés de 1870 à 1880

EAUX-FORTES PAR L. MASSARD

LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES

PARIS, M DCCC LXXXII

PEINTRES & SCULPTEURS

PREMIÈRE SÉRIE

Il a été fait un tirage à part ainsi composé :

75 exemplaires sur papier de Hollande, avec épreuves des gravures *avant la lettre*.

25 exemplaires sur papier Whatman, avec doubles épreuves avant et avec la lettre.

Les portraits ont aussi été tirés à quelques exemplaires en épreuves avant toute lettre, qui se vendent séparément.

JULES CLARETIE

PEINTRES & SCULPTEURS CONTEMPORAINS

PORTRAITS GRAVÉS PAR L. MASSARD

PREMIÈRE SÉRIE

Artistes décédés de 1870 à 1880

PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
Rue Saint-Honoré, 338

M DCCC LXXXII

847
.68
or. 1

PRÉFACE

Ce qu'on va lire est une suite de portraits d'artistes où j'ai tâché de recueillir mes souvenirs personnels et les jugements de gens qui avaient connu ceux dont je devais parler. Je me suis tenu éloigné des généralités inutiles, des discussions esthétiques, et j'ai voulu peindre avant tout les hommes. C'est, je crois, ce qui importe aux lecteurs en pareille matière. Quant à ses théories personnelles, l'auteur a tout le loisir de les faire tenir dans une préface. C'est ce que je voudrais essayer ici.

Au fond, toutes les discussions d'art ou de littérature, querelles entre classiques et romantiques (1830), *entre réalistes et fantaisistes, entre néo-pompéiens et amis de la vérité littérale* (1848), *entre naturalistes et idéalistes* (1882), *toutes ces batailles de mots, vaines souvent et sans bonne foi, se réduisent à la vieille, fameuse et éternelle question des* anciens *et des* modernes, *entre la lutte de l'effort présent contre la tradition.*

Nulle question artistique n'est plus importante que

cette vieille querelle des anciens *et des* modernes, *qui fut tout d'abord purement littéraire, et qui maintenant est en quelque sorte universelle; elle passionna tout un siècle, elle divisa, il y a quarante ans, la littérature entière; elle est l'aiguillon même de l'art actuel, elle reparaît, de temps à autre, sous des noms ou des pseudonymes nouveaux, et que ce soit Perrault qui plaide contre Boileau, Lamotte contre Mme Dacier ou H. Beyle contre M. Auger, que ce soient les noms de Delacroix, d'Ingres, de Gérôme, de Courbet ou de Manet qu'on mette en avant, le procès est toujours le même et toujours pendant : il s'agit éternellement de savoir si le lendemain vaut mieux que la veille, et si la libre recherche d'une vérité nouvelle ou d'un art moderne vibrant est préférable à l'imitation servile et au respect de la tradition. A mon avis, il suffit de bien établir la question pour la résoudre.*

Tout esprit libre, intelligent du temps où il est né et des conditions du progrès, tiendra sans hésiter pour les modernes. C'est là, c'est de leur côté qu'est la vie. La littérature et l'art doivent se renouveler comme toutes les choses du monde. Les admirateurs des anciens, les Dacier et les Winckelmann de tous les temps, ressemblent un peu à des gens qui seraient satisfaits de posséder les plus belles fleurs dans un herbier. Ils demeurent en contemplation devant ces reliques, tandis que, sous le lourd mais vivifiant soleil, les autres creusent le sillon, et, comme Candide, cultivent le jardin qui refleurit tous les printemps.

Il faut en tout des renouveaux. Au fonds éternel de l'esprit humain chaque génération doit ajouter une obole

nouvelle. Se prononcer pour l'esprit moderne, pour toute tentative et toute audace artistiques, c'est proclamer la nécessité du mouvement et du progrès universels. Cette dispute des modernes et des anciens, qui n'est point finie, qui ne le sera de longtemps, est d'ailleurs une querelle politique et philosophique autant qu'une querelle artistique et littéraire. Pourquoi tant de fakirs s'hypnotisant dans la contemplation unique de l'antiquité? Pourquoi tant de gens attachés à la tradition comme par des chaînes? Mardoche répondrait plus gaiement et plus justement que nous : « Nous n'avons pas le crâne fait de même! »

Oui, cherchez dans les cerveaux humains le secret de ces deux courants qui partagent l'humanité, et dont l'un descend quand l'autre monte. Encore ai-je grand tort de comparer l'esprit de tradition, de tradition étroite, veux-je dire, à une eau mobile. C'est au contraire quelque chose de stagnant et d'inquiétant, jadis un lac, un marais aujourd'hui.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, la querelle des Anciens et des Modernes était beaucoup plus circonscrite qu'elle ne peut l'être maintenant. La bataille se livrait sur quelques points seulement et n'intéressait guère que la gent lettrée : il s'agissait de savoir si, devant les Latins et les Grecs, les écrivains français devaient à jamais céder le pas. Boisrobert et ceux qui suivirent prêchaient en quelque sorte une espèce de Réforme. Ils réclamaient au nom de la littérature vivante contre la littérature morte, et jetaient spirituellement leur encrier au nez de marbre du buste vénéré d'Homère. Querelles de gratteurs de papier qui

rappellent parfois celle de Vadius et de Trissotin; mais il y avait dans cette pluie d'écrits et de factums une idée ardente, l'idée, reprise et proclamée par nous, de la liberté absolue dans l'art. Que faisaient, en somme, Desmarets, Boisrobert, et, après eux, Ch. Perrault et Fontenelle? Ils apprenaient la nécessité pour l'écrivain (nous disons aujourd'hui, car, encore une fois, cette question littéraire est également une question esthétique, pour l'artiste) *de s'inspirer, — afin de les satisfaire, — des besoins nouveaux de son siècle. Or, c'est précisément là ce que nous réclamons énergiquement aujourd'hui de tout homme qui tient la plume ou le pinceau.*

Nous n'en sommes plus à nous écrier avec Berchoux :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?

Nous demandons qu'on nous délivre de toute imitation, de tout pastiche. Il y a une vérité dans la légende de la femme de Loth, et, comme elle, se pétrifient les littératures et les arts qui regardent imprudemment et éternellement en arrière.

Avant Berchoux, Fontenelle, dans sa DIGRESSION SUR LES ANCIENS ET LES MODERNES, *avait résolu finement la question* : « Un temps a été, *dit-il,* que les Latins étaient modernes, et alors ils se plaignaient de l'entêtement que l'on avait pour les Grecs, qui étaient les anciens.» *Nous laissons de côté ces querelles de pédants. Eschyle, Sophocle et Euripide ne nous gênent pas plus que Térence ou Plaute. Nous les respectons, nous les étudions, nous les admirons, mais nous ne pensons pas que personne puisse essayer de galvaniser ces grands morts. La ques-*

tion est beaucoup plus vaste aujourd'hui qu'au temps de Boileau ou de Racine. Il s'agit de proclamer bien haut et de persuader à tous que l'écrivain et l'artiste doivent absolument, comme nous le disions tout à l'heure, être de leur temps.

On hésite d'ailleurs à soutenir sérieusement le droit des modernes, tant ce droit paraît incontestable. Il est banal, ce semble, d'écrire aujourd'hui que toute littérature, toute manifestation d'art, est soumise à la loi du progrès. Les lettres doivent se perfectionner fatalement comme les machines et comme les sciences. Un élève de l'École polytechnique donnerait des leçons de mathématiques à Pythagore, et M. Dumas fils ou M. Sardou enseigneraient l'art du théâtre à Ménandre. Tout écrivain nouveau (j'entends par là tout véritable écrivain), tout artiste sincère et personnel, apporte un nouveau procédé qui a sa raison d'être et son utilité. Il serait aussi ridicule d'enfermer l'esprit humain dans le cercle ancien, qui serait bien, cette fois, le cercle de Popilius, que de prétendre refuser au corps le bénéfice de tant de découvertes dues au monde moderne. La pensée a trouvé, elle aussi, depuis les anciens, ses excitants, ses stimulants. Cicéron ne connaissait pas le café, dont vécurent Voltaire et Balzac. Physiquement et intellectuellement, l'homme a changé, s'est transformé, et (pour matérialiser l'argument), si l'on veut nous condamner à l'imitation, pourquoi ne pas nous conseiller aussi, — je demande pardon de la plaisanterie, — d'ôter nos bas ou nos chemises, sous le prétexte que Virgile et Horace, qui furent de grands poètes, n'en portaient pas ?

C'est que tout se tient dans une civilisation et dans un siècle. L'art doit marcher avec le temps; il traîne souvent le pied, malheureusement, et trébuche. Je m'étonne qu'à une époque où, par exemple, les chemins de fer ont été créés, il ne se soit pas trouvé des artistes, des Ghirlandajo ou des Carpaccio modernes, pour couvrir de fresques tout une gare, et des poètes pour chanter ces inventions. C'est que la plupart des poètes et des peintres semblent marcher parmi leurs contemporains sans les voir, et ne se donnent pas la peine d'étudier et de comprendre le temps où ils vivent. Entendons-nous, d'ailleurs, sur ce point : Il faut être de son temps. *Il faut être de son temps bien souvent pour réagir contre lui. Dans les époques de tyrannie, — tyrannie d'en haut et tyrannie d'en bas, — les esprits mâles et convaincus passent pour n'être point de leur temps, puisqu'ils soufflettent, pour ainsi dire, l'époque qu'ils traversent. Mais il y a comme deux caractères dans une époque :* l'esprit apparent (*j'entends l'esprit triomphant*), *celui-là délétère et haïssable, et l'autre qui est, au contraire, comme le feu sacré qu'une génération entretient avec acharnement et que rien ne peut éteindre. C'est à cette flamme-là qu'il faut se réchauffer. C'est de cet esprit vivant qu'il faut s'inspirer. Tacite est de son temps en flétrissant son temps; Juvénal est de son temps quand il en marque au fer rouge les lâchetés et les infamies.*

Nous disions que la querelle des anciens et des modernes n'était pas et ne serait jamais finie. Elle s'est par deux fois renouvelée (je pourrais dire de nos jours) : à l'heure du romantisme *ou du* romanticisme, *et, plus*

tard, quand on parla de réalisme, *puis, hier, aujourd'hui, ce matin, lorsqu'on crut inventer le* naturalisme. *Le* réalisme, *qui n'est point parfait, certes, comprit du moins son temps beaucoup mieux que le romantisme : sous prétexte de réagir contre l'antiquité, le romantisme voulut surtout nous imposer le goût de l'antiquaille; sur les ruines du rococo, il rétablit le culte du bric-à-brac. Et pourtant il avait eu son utilité : il dégagea la littérature de cette poésie héroï-comique de l'école impériale qui menaçait d'ôter toute vigueur à notre vaillante langue française, claire et polie comme l'acier.*

Les romantiques se croyaient sincèrement et naïvement modernes. Leur point de départ, après tout, était juste. Que réclamaient-ils? que voulaient-ils? La liberté dans l'art. En cela, ils avaient raison. Les liens dont on les garrottait, ils faisaient leurs efforts pour les briser. Ils s'insurgeaient non seulement contre les Campenon et les Baour-Lormian, contre les pâles et anguleux élèves de David, mais encore contre cette littérature aristocratique du grand siècle qui n'accepte dans ses vers, par exemple (l'observation est de La Harpe), que le tiers des mots de la langue, *et contre cet enseignement de l'École qui n'admettait que des* poses officielles *et des* expressions de visage *convenables. Ils ne voulaient pas qu'il y eût ce qu'on appelait des mots et des choses* nobles. *Mais leur révolution démocratique se borna malheureusement à affranchir le Dictionnaire. Toute cette belle prise d'armes amena quoi? La liberté du lexique.* « Des mots, des mots, des mots », *comme dit Hamlet. Et, en vérité, c'était trop peu.*

L'école presque tout entière, sauf quelques exceptions rares, avait oublié, dès son entrée en campagne, les munitions les plus importantes : les idées. Il n'y a pas, dans tout ce que Musset appelle la grande boutique romantique, *autant d'idées peut-être que dans une page du* DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE *de Voltaire. Et ce Voltaire en particulier, comme ils le bafouaient alors ! Victor Hugo, qui a présidé le centenaire de Voltaire, n'est pas un romantique; il a toujours protesté contre le mot : c'est un réformateur artistique.*

Réformateurs aussi, Géricault, Delacroix, Théodore Rousseau, Barye, qui apportent, dans la peinture et la sculpture, le même sentiment de juste révolte contre le néant des peintres d'histoire, des sculpteurs roides et froids et des paysagistes académiques qui les précédaient. Après eux, à côté d'eux, il est vrai, des peintres de second ordre, des conteurs d'anecdotes et des metteurs en scène de mélodrames, semblaient, avec l'agrément et l'engouement même du public, faire dévier les mouvements, remplacer l'ennui des tragédies peintes par le factice des enluminures du Moyen Age. Ce qui est affaire de mode, dans une révolution artistique, disparaît vite. Le naturalisme s'en apercevra un jour. Ce qui est légitime et puisé au profond de l'âme humaine, de l'art humain, est éternel.

Tandis que les peintres romantiques de second ordre tombaient dans le drame du boulevard, les romantiques littéraires substituaient au clair génie français on ne savait quoi de nébuleux et de malsain.

La maladie devient à la mode, les anémies et les

phtisies prennent le haut rang dans les lettres : ce n'était plus, on le voit, l'heure de ces positifs esprits du XVIIIe siècle qui réclamaient à la fois la santé physique et la santé intellectuelle de l'homme. Et ces jeunes gens armés contre la routine *se disent des modernes qui, loin de reprendre les travaux du siècle passé, interrompus par le mélodrame militaire de l'Empire, vont demander leurs inspirations aux vieilles cathédrales en ruines, aux fabuleux récits, aux légendes, aux sanglantes chroniques du Moyen Age, aux littératures nuageuses des peuples enfants.*

Ce fut leur erreur. Leur révolution même était une réaction. S'ils brisaient violemment les temples de carton-pâte des poètes de l'Empire, s'ils renvoyaient à leur Parnasse les chantres en habits bleu barbeau et à abat-jour verts, ils rappelaient de leur exil toute une fantasmagorie inutile. Ils remplacèrent le Pinde par le Brocken. Dans ce siècle qui naissait, ils arrivèrent, comme autant d'enfants terribles, revêtus de costumes exotiques, promenant à travers la littérature effarée leur audace bruyante et leurs formules à grand fracas.

Ces modernes *ne s'inspiraient que des* anciens. *Seulement, ils choisissaient la date et le pays de leur antiquité. Ils ne remontaient pas jusqu'au siècle d'Auguste, le XVIe siècle leur suffisait. Ils s'arrêtaient à la Pléiade, ils* ronsardissaient *en plein XIXe siècle. Et, puisqu ils voulaient renouveler, rafraîchir la veine patriotique de notre littérature, rien ne leur eût été plus facile que de puiser à larges traits dans ces poèmes du temps passé, dans les fabliaux, dans les satires populaires, où l'esprit gaulois court*

comme un sang généreux. Non, ils dédaignaient ce fonds immense, qui est la propriété même du peuple, chanson du pataud affamé, raillerie du paysan opprimé, plainte du petit et du faible écrasés par le fort; ils s'inquiétaient bien peu, au surplus, de la politique, et voilà pourquoi ce mouvement romantique n'aboutit pas. Ces jeunes gens, amis de la liberté dans l'art, eurent justement pour adversaires d'autres jeunes gens qui rêvaient, eux, l'affranchissement politique et la liberté dans l'État. Les deux groupes eussent pu n'en former qu'un; tout au contraire ils se méconnurent et se combattirent. Ces méprises sont assez fréquentes dans les batailles artistiques.

Les romantiques avaient réhabilité le Moyen Age; quinze ans plus tard, au lendemain de la révolution de 1848, un groupe de nouveaux venus, — des néo-romantiques, — réhabilitait le paganisme. La littérature et la peinture furent inondées de pastiches. Aux vitrines des libraires, aux murs du Salon, on ne rencontrait guère que des Pompéiens, comme on disait alors. Une sorte de Grèce efféminée, assez semblable à cette Attique de la rue de Bréda qu'avait découverte Pradier, fit irruption dans Paris. Les femmes prirent leurs ébats en plein Salon, on vit des chœurs de nymphes sur les boulevards. Ce fut comme une mascarade. Et pourtant ceux-là, gens de talent et de goût pour la plupart, encore se prenaient pour des révolutionnaires; ils amalgamaient l'Antiquité et la Renaissance, l'Anthologie et la Pléiade, et ils se croyaient des modernes. Il dura peu, cet essai de résurrection. Un coup de pinceau d'un peintre sincère valait tous les lavis

de ces Pompéiens attardés; une strophe de Dupont, toute parfumée d'une odeur de terre retournée ou de foin coupé, faisait oublier ces fausses idylles. Il n'en est pas moins vrai qu'à ce moment encore on agita la question éternelle et que la fantaisie et le réalisme remirent les anciens et les modernes à l'ordre du jour.

Les modernes, au surplus, avaient déjà gagné du terrain. On comprenait, après l'avortement de tant d'espoirs, que l'écrivain et l'artiste n'ont de chance d'être écoutés qu'en s'adressant à la passion contemporaine (je ne dis pas, j'insiste là-dessus, au goût ni à l'engouement contemporains). Ceux qui nous ont précédés ne nous semblent si vivants et n'ont duré que parce qu'ils reflètent l'existence même des milliers de gens qui vécurent à côté d'eux. Tout homme qui, fût-ce dans une heure seule de sa vie, a été la conscience ou le porte-voix de sa génération, peut être assuré de l'avenir. Il y a dans chaque époque une source féconde d'inspiration, une poésie, un art, qu'il faut dégager et traduire. Au lieu de fixer les yeux, là-bas, sur le passé, que ne jetez-vous autour de vous vos regards? Soyez de votre temps, encore un coup, étudiez, voyez, cherchez, jetez sur le papier ou sur la toile ce que vous avez observé, vécu, senti, souffert, et ne vous inquiétez pas du lendemain!... Votre temps se reconnaîtra tout d'abord dans votre œuvre, et ceux qui viendront après nous retrouveront là ce qui donne à toutes choses la durée, c'est-à-dire la palpitation et la vie. Avons-nous connu les Florentins de Masaccio, les bourgeois d'Holbein, les cavaliers de Velasquez? Et pourtant, parce que l'artiste les a faits tels qu'il les a vus, nous ne pouvons les oublier!

L'humanité, d'ailleurs, a comme un fonds de richesse qu'il ne faut chercher ni à compromettre ni à vouloir détruire. Il en est justement des anciens comme de ces chefs-d'œuvre des maîtres qu'on étale aux murailles de nos Musées pour servir d'études et de renseignements aux peintres à venir. Qui voudrait, sinon un barbare, brûler un Holbein? et qui pourtant s'aviserait de copier et d'imiter un Holbein sous peine d'être accusé de pastiche? Telle tragédie est admirable, mais essayez de faire une tragédie, vous passerez pour un antiquaire. Les bibliothèques sont les musées de la pensée. Il faut aller y chercher l'histoire des développements, des hésitations, des tâtonnements, des efforts et de la grandeur de l'esprit humain; il ne faut leur demander ni la tradition ni le mot d'ordre. Tout homme reçoit de ceux qui l'ont précédé dans la vie un héritage d'idées qu'il est condamné à accroître. On n'arrête point la marche du monde comme d'un coup de pouce on arrêterait une horloge.

Et c'est bien parce que j'aime l'art et les lettres que je voudrais les voir suivre l'impulsion du siècle. Un peuple ne saurait se passer d'art ni de littérature. On est aujourd'hui tout à la science, on proclame officiellement que la science est la maîtresse souveraiae. Quelque grand que la science puisse rendre un peuple, il est, — je ne crains pas de le dire en un temps où la science est la souveraine maîtresse, — il est petit dès qu'il a perdu le sens et le goût des lettres et des arts. Et la science elle-même n'a-t-elle pas besoin, pour remplir tout à fait son but, pour être à la fois accessible, et longtemps accessible, pour être vulgarisée et pour être durable, n'a-t-elle pas

besoin des règles de cet auxiliaire tout-puissant qui n'est pas seulement la forme, *forme adorée des Brid'oison, mais le revêtement ou plutôt l'armure de la pensée ?*

Il faut le répéter, à une époque où les lettres semblent céder le pas à la science, où les seuls chefs-d'œuvre que voit éclore le monde sont des découvertes scientifiques ou d'étonnants travaux publics, il faut le répéter hautement, le salut même de la science est dans les lettres : tout savant éminent a été un grand écrivain, et, si la France doit durer, c'est encore dans les lettres et dans l'art qu'elle trouvera le plus de grandeur et le plus d'éclat. Mais à une condition toutefois, c'est que la littérature ne restera point comme étrangère au mouvement de l'époque, c'est qu'elle n'essayera pas de demeurer ce qu'elle était au temps jadis, la distraction ou l'occupation d'une caste privilégiée ; c'est qu'elle suivra et qu'elle guidera au besoin l'humanité dans sa marche ascendante. Et nous aurons alors une littérature et un art puisés au cœur même des nations, un art populaire dans le sens élevé du mot, un art français chez nous, saxon en Angleterre, italien en Italie, personnel à chaque nation, et une littérature dont la voix retentira jusqu'aux entrailles des peuples lorsqu'elle parlera de tout ce que les meilleurs d'entre les anciens ne purent entrevoir, et qui est, au contraire, comme l'existence même des modernes : la raison, le droit, la liberté, la justice, vertus sublimes qui n'ont parfois de pires ennemis que ceux qui les clament trop haut.

Quant à l'art lui-même, puisque aussi bien nous écrivons cette préface pour un livre d'art et de portraits

*d'artistes, ce que je dis de la littérature, je le dis aussi de lui. Il est vivant, préoccupé de notre existence quotidienne; il aime la vérité, il la connaît, il sait la peindre. Il pousse même parfois jusqu'au naturalisme exagéré cet amour du vrai. Il veut être de son temps; seulement, pour tout dire, il lui manque le souci du grand, l'effort vers l'*au delà. *Je sais tout ce qu'on peut reprocher aux peintures de Makart, par exemple; mais, à Paris, lors de la dernière Exposition universelle, Makart seul se présenta à la foule avec une œuvre d'un large vol. Je sais encore qu'au Panthéon nos artistes ont signé depuis des pages de maître. Mais ceux-là sont l'exception, et à l'art de petite* modernité *si fort à la mode aujourd'hui je voudrais qu'on substituât un art moderne, mais supérieur, et qu'on n'oubliât point, par exemple, les épopées du travail, des dévouements, des sacrifices, tout le* sublimé *de la vie populaire de l'usine ou du champ de bataille, pour un art de mode et de passage, qui dans le siècle ne voit que ce qui est factice et dédaigne ce qui est éternel.*

*L'éternel, l'idéal, l'*au delà, *quelques-uns de ceux dont je raconte l'existence dans ces pages l'ont entrevu, quelques-uns ont gravi ses hauts sommets. Ceci est le* livre des morts. *Le second volume de nos* Peintres et Sculpteurs *parlera des vivants. Ceux-ci valent-ils ceux-là? Et ces vivants eux-mêmes, dont les tempes grisonnent, ont-ils des successeurs et auront-ils des remplaçants dignes d'eux? Je pose simplement le point d'interrogation. La réponse peut-être serait mélancolique.*

Après tout, l'humanité suit le cours des saisons.

Le crépuscule tombe, à l'heure où j'écris, sur un jardin jauni où les feuilles mortes s'abattent comme des oiseaux blessés! La pelouse est rase, les fleurs sont fanées! La mort semble venir dans la teinte de ce soir d'automne, gris comme un linceul de toile bise. Est-ce pourtant la mort? Non, c'est le sommeil. Il y aura encore des printemps, du bleu dans le ciel et des fleurs aux arbres.

La France aura peut-être aussi une floraison glorieuse comme lorsqu'elle était fière du printemps d'art du commencement de ce siècle.

Et, n'eût-elle enfanté que ces morts dont on va lire l'histoire, et qui eurent pour prédécesseurs les Géricault, les Prud'hon, les Delacroix, les Marilhat, les Rude, les David, les Decamps, les Th. Rousseau, elle pourrait encore se reposer, la vaillante mère. L'art français du XIXe siècle est immortel.

JULES CLARETIE.

HENRI REGNAULT

1843 — 1871

Jouaust Ed. A. Salmon Imp.

HENRI REGNAULT

1843-1871

Le 20 janvier 1871, dans le brouillard gris d'une aurore funèbre où semblaient flotter des odeurs de mort et de défaites, dans la boue lourde qui s'attachait à nos talons comme la glaise des cimetières, nous allions, Carolus Duran, Jacques Grancey et moi, vers ce mur blanc de Buzenval où, la veille, quelques braves gens étaient allés se briser le crâne. Une suspension d'armes était demandée par les Allemands pour enterrer les morts. Leur clairon sonnait au parlementaire, leurs officiers attendaient. De notre côté, rien ne répondait. Au mont Valérien, on n'entendait point. A nos avant-postes, nos officiers, démoralisés ou assourdis de douleur, ne

bougeaient pas. Je pris un clairon de la ligne et j'avançai vers les Prussiens. Nous conclûmes de ce côté une trêve d'une heure, et, tandis que nos brancardiers relevaient çà et là des blessés ou emportaient des cadavres, Carolus Duran regardait ces pauvres corps raidis, couchés à terre; et depuis, lorsqu'on annonça la mort d'Henri Regnault, le maître portraitiste nous dit tout à coup: « C'était donc lui! J'avais vaguement cru le reconnaître dans un homme jeune couché, face à terre, les cheveux frisés, convulsé, dans sa capote de garde national! »

Henri Regnault n'avait que vingt-sept ans lorsqu'il tomba ainsi, près de ce mur sinistre, tué par un des derniers coups de feu de la bataille. Il était célèbre depuis près de quatre ans déjà, depuis son concours pour le prix de Rome, depuis cette *Thétis* demeurée une des inspirations les plus personnelles de ce Musée des lauréats, catacombe des gloires oubliées.

Alexandre-Georges-Henri Regnault, tué à Buzenval le 19 janvier 1871, était né à Paris, le 30 octobre 1843. On le donne maintenant, dans les catalogues des ventes célèbres, comme un élève de Louis Lamothe et de l'École des beaux-arts. Il fut surtout élève de lui-même, dessinant et pei-

gnant dès son enfance, montrant dans ses moindres croquis de collégien cet *on ne sait quoi* qui décèle l'homme. Il était fils d'un grand savant, H. Victor Regnault, chimiste et physicien célèbre, homme laborieux et désintéressé, et qui élevait cet enfant comme on l'avait élevé lui-même, disciplinant âprement cette fougueuse nature.

Mme Regnault, plus délicate, plus sensible, et, comme on disait autrefois si joliment, très éprise d'art et de littérature, adoucissait pour Henri Regnault ce que le caractère paternel avait d'un peu sévère. En 1866, cette mère bien-aimée mourut; mais le jeune peintre était déjà en pleine lutte, presque en pleine gloire, et le pére trouvait, dans les succès de son fils, une consolation, ou plutôt, comme l'a dit M. J.-B. Dumas, une distraction à sa douleur.

1866! L'année où, à Sadowa, la Prusse annonçait déjà le coup de foudre de 1870! Henri Regnault avait vingt-trois ans, et il remportait le prix de Rome. Il avait traversé l'atelier de M. Cabanel, à l'École des beaux-arts; il avait peint déjà un *Orphée,* une *Véturie aux pieds de Coriolan*, mais il avait étudié surtout la nature, la vie, passant ses journées au Jardin des plantes, dessinant les chiens, les tigres, les lions, faisant craquer les os

de ces fauves avec une vigueur qui, dès ces premières heures, rappelait les bronzes de Barye ou les ébauches de Delacroix.

Lors du concours pour le prix de Rome, il avait à peindre *Thétis offrant à Achille les armes forgées par Vulcain*. Il s'amusait en loge. Tandis que ses camarades travaillaient anxieusement enfermés dans leur cellule, Regnault s'occupait à chanter des airs d'opéra, emplissait les corridors de ses roulades ou, grimpé sur la fenêtre, jetait ses trilles aux passants. Il brossa sa fameuse *Thétis* dans les dernières journées du concours, et qui plus est, en modifiant sensiblement son esquisse, ce qui fit alors pousser les hauts cris aux concurrents non couronnés. Pour peindre le profil admirablement beau et le regard étrange de sa Thétis, superbe comme une vision, il s'était inspiré, dit-on, du visage d'une jeune fille rencontrée dans le monde, musicienne hors de pair, Mlle Holmès. Il en avait fait ainsi une déesse immortelle.

Le sculpteur Degeorge, qui fut envoyé à Rome avec Regnault, et qui sculpta depuis un buste pour le tombeau de son ami, nous montrait un jour son atelier plein des photographies, des portraits, des souvenirs de Regnault : d'abord un Regnault

enfant, la tête énorme, songeur et sérieux comme un vieillard; puis Regnault à Tanger, en costume de *gentleman* voyageur; Regnault à Rome, sous un déguisement de fête, à la villa Médicis; et encore le *fac-simile* d'un dessin de Bida qui représente le futur héros de Buzenval en costume de garde national de marche, le képi derrière la tête, le coude appuyé sur son chassepot. Et là, sur un divan, nous retrouvions encore la capote de siège que portait Clairin, l'ami et le compagnon de Regnault, et dont les plis servirent au sculpteur pour copier le vêtement militaire de sa glorieuse figure mortuaire. C'était toute une biographie faite par des reliques.

« Il était bon et fier! » nous disait Degeorge, qui vécut de sa vie à Rome avec Émile Pessard, *son* musicien, si admirablement peint par Regnault dans une esquisse magistrale.

En Italie, Regnault voyage, voit, écoute, monte à cheval, éperonne sa vie tout entière, aspire l'art par tous les pores. Il promène partout ses enthousiasmes, et cet outrancier de la couleur comprend aussi les charmes discrets, les intimités de certains maîtres. Il envoie de Rome un *Automédon*, aujourd'hui en Amérique, des dessins d'une tournure superbe pour le livre de M. Fran-

cis Wey, *Rome*. Au Salon de 1868, il exposait sa *Dame en rouge*. C'est le portrait de Mme Duparc[1]. L'année suivante, il était en Espagne. Velasquez, si admirable à Madrid, foudroya littéralement Regnault. Le jeune peintre l'avait, si je puis dire, pressenti à Rome devant le rouge portrait d'Innocent III; mais les *Lances*, mais les *Filandières*, mais *los Borrachos*, mais les hidalgos à cheval du maître espagnol, l'enfiévraient. Il rêvait de peindre un Olivarès. Le général Prim s'offrit à lui tel qu'il l'avait aperçu, un jour d'octobre, et ce maître de vingt-cinq ans, passionné pour Velasquez et pour Goya, campa sur son cheval le chef en uniforme d'une révolution en haillons. Prim s'offusqua de cet état-major déguenillé, de ce cortége de loqueteux épiques, et refusa le portrait. Il est au Louvre.

Henri Regnault figurait naguère encore au Luxembourg avec ce *Portrait du général Prim* et son *Exécution au temps des califes*. Je ne compte pas deux aquarelles d'un ton puissant exposées non loin de là : une *Andalouse*, vue de dos, vêtue de noir et piquée, dirait-on, comme une mouche sur le fond blanc du papier, et un *Paysan de la*

---

1. On m'a affirmé qu'un amateur offrit de ce tableau 100,000 francs. Le propriétaire, comme on le pense bien, ne le vendit pas.

campagne de Rome, solide et râblé, appuyé sur ses jambes comme un lutteur aux jarrets arqués. Ces deux aquarelles comptèrent parmi les plus remarquées à l'exposition posthume des œuvres de Regnault, quai Malaquais. Ce fut là surtout, dans cette réunion de ses œuvres, que la puissance de tempérament du jeune artiste apparut tout entière. Une telle quantité de dessins, de projets, d'esquisses, de tableaux achevés, surprenait dans un homme si jeune. On pouvait voir par là quelle facilité dans l'exécution jointe à quel souci de la vérité, à quelle constance dans l'étude, avait ce Regnault dont quelques-uns ne parlaient que comme d'un coloriste volontairement excessif, d'un habile *tireur de coups de pistolet.*

A la vérité, l'exposition tout entière des œuvres de Henri Regnault faisait l'effet d'une sorte de *Dictionnaire de la couleur,* que le peintre avait en quelque sorte composé pour lui-même, afin d'être bien en possession de la gamme et comme de la langue du pinceau. Ces esquisses que bien des gens prenaient pour des œuvres définitives n'étaient que des essais, dont le peintre devait tirer parti plus tard, ou des inquiétudes d'œuvres qu'il portait déjà dans l'âme, et qu'il avait, si je puis dire, dans les yeux.

Voilà ce qui donne la certitude que Regnault, quoi qu'on en ait dit, ne se fût pas arrêté en si beau chemin et qu'il eût ajouté bien des pages magistrales aux pages juvéniles et éclatantes que nous connaissons de lui. Il ne fut jamais, comme tant d'autres, satisfait de lui-même, malgré le succès de vogue que, dès 1869, lui donna *Judith et Holopherne*, et qu'en 1870 sa fameuse *Salomé* ne fit qu'accroître : il ne croyait pas avoir atteint le but. Son ambition d'artiste n'était pas assouvie; il était encore bien loin d'avoir étanché sa soif de lumière et de couleur. « J'ai fini mon tableau, écrit-il à un ami, j'ai fini mon tableau (il s'agit de sa *Judith*), c'est-à-dire que *je l'ai mis en état d'être exposé*. Il y a bien des choses encore qui demanderaient à être *plus faites*. Mais que veux-tu? Tant pis : je pars lundi pour Marseille. » (LETTRE INÉDITE.)

Henri Regnault est tout entier dans ce *tant pis*, qui signifie : « N'ai-je point le temps? Ne pourrai-je faire mieux et comme je le veux? » C'est là un point caractéristique de sa nature : le besoin de marcher sans cesse, de ne point s'attarder aux choses faites, de crier : *En avant! — go ahead!* à la moderne et à l'américaine.

Ce qu'il portait dans sa tête lui faisait bien vite

DESSIN INÉDIT DE REGNAULT

(Collection de M. Jules Claretie)

oublier ce qu'il venait de jeter sur la toile. Il faut le voir, dans sa *Correspondance*, parler de ses projets, dire ce qu'il espère, ce qu'il veut tenter et saisir : « Je veux faire revivre les vrais Maures, riches et grands, terribles et voluptueux à la fois, ceux qu'on ne voit plus que dans le passé. *Puis* Tunis, *puis* l'Égypte, *puis* l'Inde. Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme, je m'enivrerai de merveilles, jusqu'à ce que, complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde morne et banal, sans craindre que mes yeux perdent la lumière éclatante qu'ils auront vue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir clair, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et alors Mauresques, Fellahs, Hindous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lacs de lapis, villes de diamants, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau..... Oh! quelle ivresse, la lumière! »

On reconnaît bien là, j'espère, l'inassouvi de couleur dont le mot d'ordre était, disait-il : *Haine au gris!* Regnault qui, après l'Alhambra, après Grenade et Cordoue, venait de visiter le Maroc et d'y vivre, avait déjà tenté de nous rendre cet Orient superbe et inconnu dans son *Exécution sans jugement sous les califes de Grenade*. Malheureu-

sement, là, la peinture est moins lumineuse encore que papillotante. Ces guillochages dorés du fond du tableau ressemblent aux fonds des peintures byzantines; le bourreau gigantesque n'a point de cuisses sous sa longue robe; le sang qui dégoutte sur l'escalier de marbre est déjà coagulé, et ressemble plutôt à la large tache que peut faire un pot de confitures renversé, qu'aux flots de sang qui jaillissent du tronc d'un homme décapité.

Que je préfère à cette toile mélodramatique, l'équestre *Portrait de Prim*, *Juan Prim* (8 octobre 1868), comme disait le livret du Salon de 1869, et qui peint, je le répète encore, avec une fougue incomparable l'aventurier élégant, superbe, fier et stupéfait à la fois de commander à ce peuple qu'il appelle une populace et cavalcadant sur un cheval pris à l'écurie princière de Vélasquez. Je placerais sans hésiter ce *Portrait de Prim* à côté des plus célèbres.

Mais pour nous en tenir à l'Orient, ce rêve de Regnault, dont l'Espagne n'était que l'image et l'avant-goût, combien encore j'aime mieux la *Sortie du pacha de Tanger,* cette petite toile seulement ébauchée, mais brillante, éclatante, une vraie fête des yeux! comme je la préfère à cette *Exécution* grenadine! Rien ne montre mieux d'ail-

leurs les progrès de Regnault, la perfectibilité de son talent, sa marche ascendante, que ces dernières ébauches, ces *patios* de Tanger, ces études de l'Alcazar de Séville, ces arabesques de l'Alhambra, son *Départ pour la fantasia*, ses deux aquarelles enfin, où les tapis sont traités d'une telle façon, que Fortuny lui-même, dont le talent *décourageait* Regnault — Fortuny, dont le jeune peintre français disait, avec bien de l'exagération, à mon sens : « Il est notre maître à tous ! » — ne les eût pas réussis de telle sorte. « Je suis tout découragé par les aquarelles de Fortuny, » écrivait Regnault en 1869, un an avant d'avoir signé son *Haoua* et son *Hassan et Namouna*, deux maîtresses pages qui ont vivement accéléré le goût public vers cet art très séduisant, et aujourd'hui si goûté, de l'aquarelle.

Pour être exact et pour revenir, après dix ou douze ans, sur les impressions premières, il faut avouer que ces aquarelles sont peut-être ce qui subsiste de plus incontestablement supérieur dans l'œuvre de Regnault. La verve enfiévrée du jeune maître a perdu çà et là, dans ses peintures, de cette « beauté du diable » qui fut sa puissance séductrice. L'Exposition universelle de 1878 aura été une singulière *mise au plan* pour telles répu-

tations hautes. Henri Regnault y aura, par exemple, non pas quasi sombré, comme Fortuny, sa grande admiration, mais du moins subi une atteinte, incontestablement. Il est évident que les tableaux les plus célèbres de Regnault, — *l'Exécution à Grenade*, plus encore que *la Sortie du pacha*, — ont paru comme ternies. L'éclat est un peu passé. Les figures s'enfoncent dans la toile et semblent presque sans relief. On n'avait point là, il est vrai, la *Salomé*, que Mme de Cassin n'avait pas voulu prêter et qui reste l'œuvre la plus originale et la plus saisissante de Regnault, et il serait profondément injuste de se montrer sévère pour un jeune homme qu'une balle stupide a brutalement arrêté au seuil du triomphe et de la vie. On a vu tout ce qu'il portait de visions et de rêves dans son crâne qu'un peu de plomb vil devait trouer. Mais cette destinée inachevée a évidemment grandi la renommée de l'artiste. En regardant les tableaux du peintre, on revoyait encore, on apercevait toujours le héros de Buzenval, la capote brune sur les épaules. Le grandissement de sa mémoire était non-seulement naturel, mais juste. La fumée rouge de Buzenval faisait une auréole au jeune maître.

Aujourd'hui, lorsqu'on revoit des tableaux qui datent de plusieurs années, on les juge en dernier

ressort. La fougue superbe y est toujours; mais, — disons tout, — dans l'admirable portrait de Prim, ce grand cheval couleur d'encre d'un noir bleu et la tunique de même ton de Juan Prim font sur la toile comme une tache; on croirait qu'on a renversé là une écritoire. Dans *l'Exécution à Grenade*, le bourreau gigantesque se perd littéralement dans le fond mordoré du tableau, et la fameuse tache de sang, qu'on a méchamment comparée à de la gelée de groseilles, devient de plus en plus un tire-l'œil tapageur. Le petit portrait de Mme de Bark et le joli portrait de Mme Duparc sont plus simplement traités, mais, comme toujours, dans le portrait de Mme de Bark, les accessoires, la toilette, la robe, l'éventail, tiennent une place plus importante que la figure, qui semble avalée.

La comtesse est debout, la tête vue de face, le corps de trois quarts; elle porte un costume rayé rose et blanc avec une seconde jupe rose glacée de blanc — qui « lui va joliment bien », écrivait Regnault à son père. Ses cheveux noirs sont encadrés de dentelle de même couleur qui retombe sur ses épaules; sa main droite tient un éventail. Elle est chaussée de mules roses, et cette figure élégante se détache sur un fond de tapisserie de

Boucher, avec large bordure à ses armes. A gauche, un tabouret Louis XV, sur lequel est jeté un voile de gaze. Ce sont ces tapisseries, ce tabouret, cette gaze, que Regnault a particulièrement caressés. Quelqu'un de ses adversaires disait un jour de lui : « Regnault ? c'est le tapissier de l'Alhambra[1] ! »

Bref, l'exposition d'Henri Regnault aurait quelque peu désabusé ses plus fervents admirateurs, si ses incomparables aquarelles n'eussent témoigné là de ce qu'un tel coloriste pouvait et allait faire. Il y a dans *l'Intérieur de harem* des tapis d'une richesse et d'une souplesse incroyables. Les pieds enfonceraient dans cette laine multicolore. Et puis, encore une fois, ne jugeons pas en dernier ressort cet admirable tempérament d'artiste d'après ce que Regnault a laissé. — La fleur luxuriante était à peine ouverte. Nous n'avons eu que son printemps.

C'est dans sa *Correspondance* qu'on peut voir ce que fût devenu cet homme dont l'influence, soit dit en passant, aura d'ailleurs jeté hors de leur voie bien des élèves de notre École de Rome affolés

---

[1] Ce *Portrait de Madame de Bark*, exécuté à Madrid en 1868, a été vendu 33,500 francs à la vente Wilson. (Avril 1874.)

comme lui de lumière éclatante, d'étoffes tapageuses, de féeries orientales et de *fortunysme*. A la fois aimable et absolu, épris de la force et de la forme au moins autant que de l'idée, comprenant l'Orient autrement que Decamps et Delacroix, — plutôt Maure que Turc, en un mot, — et se sentant pour la forêt de marbre de la mosquée de Cordoue des nostalgies d'exilé du pays natal, ami du mouvement et du bruit, voyageur par instinct, toujours prêt à fuir vers le soleil, adorant tout ce qui est beau : tel Henri Regnault nous apparaît dans ces confidences au jour le jour, dans ces lettres que des amis ont réunies après sa mort.

C'est là que je veux le chercher, l'interroger, le deviner.

Mais les amis dévoués et pieux nous montrent d'ailleurs un peu trop toujours le *héros* et pas assez *l'homme*. Quelle que soit son humeur sérieuse, un peintre de trente ans a cependant des moments de détente, de gaieté, de gaminerie même, qui forment le côté vivant de son caractère ; et Regnault, ennemi de la pose, ardent, libre, échappé et la bride sur le cou, plus que tout autre peut-être avait de ces bonnes heures-là qui empêchent, disait quelqu'un — qui était un saint, par parenthèse, — *la corde de l'arc de se briser*. Or, c'est ce côté sym-

pathique et familier que je ne rencontre pas dans la *Correspondance* très-curieuse et très-précieuse qu'on nous a donnée de Henri Regnault. Ce sont des lettres *officielles*, pour ainsi dire; ce ne sont point des lettres intimes. En voulant nous faire davantage admirer Regnault, on nous empêche de l'aimer plus encore.

Sainte-Beuve, à propos de la Correspondance de Proudhon, divise en plusieurs catégories les gens célèbres qui écrivent des lettres. Il en est qui écrivent en hâte, sans détail et sans saveur; d'autres qui *officient* même en traçant un billet de trois lignes; d'autres qui, en écrivant des lettres particulières, guignent, dit Sainte-Beuve, guignent du coin de l'œil la postérité; d'autres enfin, qui obéissent tout simplement au besoin qu'ils ont d'écrire, de confier leurs impressions et leurs émotions au papier. Henri Regnault, justement, comme Victor Jacquemont ou comme ce lieutenant Vuillemot, un mort de Crimée, dont on devrait réimprimer en volume les admirables lettres, était de ceux-là, mais il se laissait, pour tout dire, moins aller à ses émotions qu'à ses impressions. Il *voyait* avant de sentir. Bref, il était peintre, absolument peintre, et toutes ses lettres, au moins celles qu'on a publiées, sont de vrais tableaux, et purement et

simplement des tableaux. J'en excepterai cependant telle lettre sur la révolution espagnole de septembre 1869, et où Regnault se laisse à la fois gagner par l'enthousiasme politique des Madrilènes et se prend à juger le mouvement insurrectionnel avec la sûreté de coup d'œil d'un Parisien qui viendrait de relire le cardinal de Retz.

Autrement, les lettres réunies et soigneusement annotées par M. Duparc, ne nous ouvrent pas de nouveaux horizons sur le talent, la nature particulière de Regnault. Elles complètent seulement ce que nous savons déjà. C'est à peine si, çà et là, quelques traits tout intimes nous rappellent que nous avons un tout jeune homme devant nous et dont la plume doit pétiller, — par exemple lorsqu'il écrit, à propos de cette étrange et stupéfiante *Salomé* dont le sourire étonnant et admirablement bestial nous poursuit encore : « Salomé n'est pas un nom assez bizarre, je voudrais un nom que personne ne pût prononcer!... » — ou encore : « La vie étant courte, il faut peindre tant qu'on a des yeux. Donc on ne doit pas les fatiguer à lire de stupides journaux. » Voilà le trait particulier, curieux, le *signe*, qui donne de la physionomie au visage, le *tic* qui anime le personnage, bref ce qui est la vie, le relief. — Et la correspondance ordi-

naire de Regnault est pleine de ces rencontres, de plaisanteries curieuses, d'échappées où le penseur fait, avec le raffiné, l'école buissonnière, de branches gourmandes et folles que l'on a eu grand tort d'émonder.

Je feuilletais, en effet, il n'y a pas longtemps, un amusant album où Regnault s'est amusé à dessiner la *charge* de quelques amis : la légende des bottes d'un camarade de Rome, aujourd'hui célèbre, M. J. Machard, la silhouette de M. Hébert, barbu, chevelu, en costume polonais, un chien caniche à ses pieds. Et cet album, rapidement couvert de croquis faisant songer à un album de Toppfer dessiné par un paroxyste m'en apprend plus que bien des lettres imprimées sur le caractère alors inassouvi — je répète le mot — de Regnault. Il est tout entier dans le : *Et puis* que je citais tout à l'heure. « *Puis* Tunis, *puis* l'Egypte, *puis* l'Inde. » *Et puis?* disent les chers enfants, avides de nouveau, de poésie, d'infini. L'idéal de Regnault n'avait point de bornes non plus. *Et puis?* c'était sa pensée constante : Et puis? Et puis? Que de rêves! que de visions! que d'inventions! Comme cette tête ardente bouillonnait! Comme ce magnifique cerveau battait la fièvre! Il y avait là un tempérament capable d'ajouter une note nouvelle à la

peinture, et qui a pu seulement montrer — mais avec quel éclat! — ce qu'il voulait faire. Mais ses tentatives, en dépit de leurs défauts, n'en resteront pas moins des choses impérissables.

La *Salomé,* sans contredit, marque une date dans l'histoire de la peinture. Il y eut là, si je puis dire, un cri nouveau, inattendu et inentendu. Cette fille sauvage, aux vêtements de gaze, regardant la foule de son œil profond, la bouche entr'ouverte par un inquiétant rictus, ses cheveux crépus se détachant sur le fameux fond jaune qui fit scandale — et fit école — semblait apporter, dans la peinture, une note nouvelle, intrépidement hardie. « C'est de la peinture de fils de chimiste, disaient les rivaux. Il a pris ce jaune de chrome dans le laboratoire de son père! » En dépit de tout, le succès de cette œuvre décisive et exécutée en pleine maîtrise, fut colossal. *Le Mariage à la Vicaria* de Fortuny et la *Salomé* de Regnault déterminèrent un mouvement nouveau dans la peinture. Il y a un peu du rayon de soleil de ce Castillan et de ce Maure, si je puis dire, dans la palette de nos jeunes peintres coloristes. Le malheur est que plus d'un ait pris le gaz Jablochoff pour du soleil.

Un homme, après tout, artiste ou écrivain, n'est

pas responsable de ses imitateurs. L'Orient de Regnault était, encore un coup, bien à lui, ne procédait ni de Decamps, ni de Delacroix, ni de Marilhat, ni de Fromentin : il y voyait, sans emprunter de lorgnette à personne, ces exubérances de couleur qu'il étalait avec fougue. D'autres, et des plus remarquables, ont continué à voir de même, mais à travers ses lunettes.

Théophile Gautier, avec son humeur fataliste, a remarqué combien Regnault se complaisait, par une sorte de prédestination bizarre, aux sujets sanglants et tragiques : *Salomé*, *Judith*, *le Bourreau à Grenade*. Sur sa palette, Regnault broyait aussi du rouge, comme David, mais le sang qu'il versa, ce fut le sien.

Nous le rencontrâmes, un jour, rue de Richelieu, pendant le siège de Paris. Je le vois encore, l'œil ardent, enfoncé sous les arcades sourcilières, la bouche énergique, petit, nerveux, solide : — un Andalou. Il portait, bien sanglé par le ceinturon, l'uniforme du garde national. Peu de temps avant, il allait partir pour l'Égypte *et puis* pour l'Inde, lorsque la nouvelle de la capitulation de Sedan lui arriva. Il revint à Paris, s'y enferma, prit un fusil et alla aux avant-postes. Prix de Rome, il était, de droit, exempt du service mili-

taire. Lui ne s'en exempta pas. Il passait des journées et des nuits dans la boue et la neige des tranchées. Son ami le plus cher, M. Clairin, l'accompagnait, allant en tirailleur, aux avant-postes et, comme lui, faisant son devoir. Regnault parfois quittait le chassepot pour travailler à ses aquarelles. Une sorte de colère nerveuse s'emparait d'ailleurs de tout son être. Il apprenait qu'à Sèvres, occupé par les Allemands, des mains stupides, — ou plutôt, non, des mains savamment brutales, — avaient brûlé les manuscrits, brisé méthodiquement, les instruments de travail de son père, « la tige de ces thermomètres et les tubes de ces baromètres et de ces manomètres devenus, par leur participation aux plus importantes expériences du siècle, de véritables monuments historiques[1]. » La rage patriotique d'Henri Regnault s'augmenta de toute cette colère filiale. Et puis, il croyait au devoir du sacrifice, à la nécessité d'une régénération. Tout lui souriait, l'avenir, la gloire, la fortune, une fiancée... Il oubliait tout; il ne voyait plus que la crispation de douleur de la patrie. Un soir de janvier, il écrivait une lettre tout im-

1. *Éloge de H. Victor Regnault*, par M. J.-B. Dumas, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences.

prégnée d'un stoïcisme fier. Ce fut son testament. Le lendemain, il alla combattre.

Il se battit tout le jour, nerveux, agacé, fiévreux. Le soir, la retraite sonnée, dans la teinte lugubre d'un crépuscule qui rouillait les fonds et où les lueurs fauves des canonnades du Mont-Valérien apparaissaient déjà, il dit à Clairin : « Je suis à vous dans un moment ! Je veux brûler une dernière cartouche. » Il disparut derrière des troncs d'arbres. La balle d'un Poméranien abattit cet enfant de génie en lui broyant le crâne.

On se rappelle l'enterrement de Regnault dans la chapelle de Saint-Augustin, le jour même où l'on apprenait que c'était fini et que Paris capitulait. Fini ! Et pourquoi donc ce mort ? et pourquoi ce cadavre ? On sentait que dans l'immense deuil de la patrie, c'était un deuil nouveau que la perte de ce jeune homme dont la mort glorieuse devait être une des douleurs et une des fiertés de la patrie.

Le jour même où, à Rome, à la villa Médicis, arriva la lugubre nouvelle de la mort d'Henri Regnault, qui frappa au cœur plus d'un artiste, M. Antonin Mercié se sentit remué, saisi, inspiré, et ses doigts courant dans la glaise, il esquissa sur

l'heure avec une certaine fièvre la première idée de son groupe : *Gloire aux vaincus!*

Ainsi l'inspiration se transmet d'un cœur à un autre, et depuis lors elle est restée comme une de nos légendes, l'histoire de cette mort d'un artiste tombant pour la patrie et frappé de la main des frères de Kœrner.

« Il y a du sang dans mon encre, » disait Alfred de Musset, voulant exprimer par là que les souffrances des *Nuits* n'étaient point des douleurs imaginaires. C'est bien ce sang qui fait Musset immortel. Et de Regnault, à qui l'éternelle *Jeunesse* de Chapu apporte comme agenouillée le rameau d'or, on peut dire aussi, et c'est là sa gloire :

— Il y a du sang dans sa couleur!

JULES CLARETIE.

Imp. Jouaust.

OCTAVE TASSAERT
1800-1874

Jouaust Ed. A Salmon Imp

OCTAVE TASSAERT

1800-1874

C'est une légende sinistre que l'histoire d'Octave Tassaert, un des maîtres les plus personnels et les plus exquis de ce temps. On n'aurait pas trop d'un volume pour raconter cette vie de luttes, de désespoirs, de dégradations et de misères, qui tantôt s'élève par des aspirations ardentes vers l'idéal le plus poétique, tantôt se traîne dans les débauches et les ivresses pour aboutir, comme titubante, au réchaud du suicide. « C'est le Gilbert de la peinture », a-t-on dit de Tassaert. Un Gilbert mort à soixante-quatorze ans, dans le dégoût de son art et la nausée de lui-même.

Et pourtant il y avait une âme, une âme d'enfant,

chez ce cynique! Il y avait un croyant et un aimant chez ce misanthrope. Les brusqueries maussades de Tassaert se doublaient de candeurs profondes. C'est peut-être pour lui que Béranger, qu'il avait connu, avait dit : « La misanthropie n'est qu'un amour rentré. »

Tassaert, le peintre des tristesses parisiennes, des intimités des humbles, des sanglots et des voluptés de Paris, était Parisien, né le 7 thermidor an VIII (26 juillet 1800), et à dix-sept ans il suivait les cours de l'École des beaux-arts et entrait dans l'atelier de Pierre Girard, puis de Guillon-Lethière. Il demeura tard à l'École. Aussi bien sa fantaisie avait-elle pour envers une science solide et la tradition fortifiait ce novateur, « artiste d'avant-garde de l'école moderne, » a dit Théophile Silvestre dans une notice pittoresque, enfouie je ne sais où.

Tassaert avait, sans succès, vers 1823 et 1824, concouru pour le prix de Rome. Son échec avait dû le rendre sombre. J'ai là une lettre de François Bouchot, le peintre des *Funérailles de Marceau* qu'on voit à Chartres. Bouchot, lauréat de la villa Médicis, écrit à son ami : « Je t'engage, mon cher Octave, à ne pas te laisser décourager par le malheur que tu as eu dans les concours. Tu dois arriver tout d'un coup, et je t'attends ici où ta

place est marquée. Du courage, et nous visiterons ensemble cette belle Italie que je sentirai bien mieux encore avec toi! » Bouchot ajoute, consultant ce vaincu dont il fera son collaborateur pour ce *Marceau* justement auquel Tassaert a beaucoup travaillé : « Je t'envoie un petit croquis de ma *figure*. Tu me diras ce que tu en penses. »

Il semble que Tassaert, comme ce personnage dont parle Baudelaire, ait porté ces mots tatoués sur son front : *Pas de chance!* Il travailla beaucoup dans sa jeunesse. Au lendemain de 1830, il exposait au Salon des portraits, entre autres celui d'*un Combattant des journées de Juillet*. Il fit plus d'un portrait « historique » pour les galeries de Versailles. Ses peintures ou personnages, campés comme des Velasquez, s'y distinguent vite des portraits de Champmartin ou de Larivière. On peut voir de lui un grand tableau, *les Funérailles de Dagobert* (Salon de 1838). Son nom d'ailleurs ne devait émerger pour la première fois qu'au Salon de 1834, où il exposait *la Mort du Corrège*, comme M. Gigoux peignait *la Mort d'André del Sarto*. C'était alors l'heure des « morts célèbres », des mélodrames historiques, et l'on comptait au Salon de 1834 une demi-douzaine de ces beaux trépas : *la Mort de Jean Goujon*, par Debacq; *la*

Mort de Jane Grey, par Paul Delaroche ; *la Mort de Duguesclin*, par Tony Johannot; sans oublier *le Larmoyeur,* d'Ary Scheffer, autre scène mortuaire. C'était aussi l'année de *la Défaite des Cimbres*, de Decamps.

Le journal *l'Artiste*, qui faisait autorité, souhaitait ainsi la bienvenue à Tassaert :

« On a dit partout que, dans sa *Mort du Corrège,* M. Tassaert s'était inspiré de Prudhon; dans tous les cas, l'expression trouvée pour la figure du Corrége est très heureuse, ce qui n'était pas facile, si l'on songe au sujet tant soit peu prosaïque. Comme M. Duval (Amaury Duval qui exposait un *Berger grec,* figure en pied), M. Tassaert cherche le beau idéal; le premier le demande à la forme, l'autre à l'expression; qu'ils persévèrent, et de grands succès les attendent (tome VII, p. 135). — L'année suivante *l'Artiste* n'accordait que deux lignes à l'exposition de Tassaert : « Nous n'avons rien dit du *Vicaire de Wakefield* de M. Tassaert, assez grande toile pleine de sentiment, mais d'une exécution molle et lâchée [1]. »

---

1. Dans son *Salon de* 1834, Gabriel Laviron écrivait, à propos de cette *Mort du Corrège :* « Quoique d'une couleur lourde et grisâtre, la *Mort du Corrège* de M. Tassaert est cependant une peinture d'un grand mérite, bien composée et pleine d'harmonie; ce tableau est encore relevé par l'intérêt qui s'attache toujours aux infortunes des grands hommes. Le Corrège avait reçu en monnaie de cuivre les 400 ducats qu'on devait lui payer pour la coupole qu'il avait peinte à Parme; chargé de cette somme, il fit à pied quatre lieues de chemin pour retourner chez lui. Altéré par la fatigur et l'excessive chaleur de la journée, il eut l'imprudence de boire de l'eau à une fontaine très froide et il arriva à Corregio avec une grosse fièvre qui l'emporta en 1534, à l'âge de quarante ans. Le tableau de M. Tassaert est plein de charme et de sensibilité, et bien qu'il soit très negligé sous le rapport du dessin et de la couleur, l'heureuse disposition des personnages, la vérité de leur expression, et la manière harmonieuse dont la lumière est distribuée dans tout le tableau en font un ouvrage très remarquable et remarqué par tous les gens qui n'ont pas besoin d'une réputation faite pour s'arrêter devant une toile. »

Tassaert avait vendu 1,500 francs au duc d'Orléans *la Mort du Corrège.* Mais il n'était pas habitué à de telles aubaines. Il donnait alors pour soixante francs des toiles qui devaient, un jour, en valoir cinq mille. Il vivait comme il pouvait, faisant des lithographies pour le commerce. J'en ai vu. Des jeunes gens en pantalons à pont roucoulent sous des bosquets avec des femmes ou des jeunes filles en manches à gigot. De loin, un homme en lévite à gros collet, tuteur ou mari, les surprend. Les naïves *légendes* de ces dessins : *Il les voit, Il dort,* etc., sont peut-être de Tassaert, qui s'est toujours piqué de littérature. Une autre lithographie représente une paysanne pervertie rentrant au bercail. Le père brûle avec horreur les robes et les chapeaux qu'elle a gagnés on sait comment. Encore un sujet littéraire.

De 1834 à 1849, vivant dans les faubourgs, rue des Lavandières ou rue Saint-Jacques, faisant des lithographies pour Julien, travaillant *à raison de six francs par jour* pour un marchand de tableaux auquel il livrait *la Tentation de saint Antoine,* un chef-d'œuvre ; vivant au cabaret, chantant à la guinguette, rimant des chansons, rêvant des tragédies, Tassaert avait produit une quantité considérable de tableaux d'un inexprimable charme, savoureux

comme des Corrège, baignés d'une sorte de lumière à la Prudhon, aérés, vivants, intimes comme des Chardin ou des Greuze. Ces noms ne viennent pas au hasard sous ma plume. Tassaert, ce maître exquis, procède, sans les imiter, de ces quatre grands artistes.

Tassaert était d'ailleurs très remarqué déjà par la critique progressiste. Thoré le signalait, comme Laviron, aux amateurs. Au Salon de 1844, le peintre envoyait un *Christ au Jardin des Oliviers,* l'année même où Théodore Chassériau traitait le même sujet et produisait « un des bons tableaux dits religieux », écrivait Théophile Thoré dans son *Salon.* M. Dumas fils a acheté naguère, en vente publique, une esquisse de ce *Christ* de Tassaert, d'une coloration superbe. En 1845, je vois signalé par Thoré un nouveau tableau, une *Vierge entourée d'anges*, « où l'on admire des demi-teintes très fines ». En 1846, Thoré loue encore « MM. Landelle et Tassaert, qui font des têtes de jeunes filles du peuple pleines de sentiment[1] ».

---

1. Voici, relevée sur les livrets des salons, la liste des œuvres exposées par Tassaert :

Au Salon de 1830, *Portrait de M. A****, combattant des trois journées de Juillet; *Portrait de M. H. G****, artiste; — en 1835, sujet tiré du *Vicaire de Wakefield;* — en 1838, *Madeleine au désert, Mort d'Héloïse. Funérailles de Dagobert, Agitation, Jeunes Femmes au bain;* — en 1840, *Portraits des fils de M. Bethmont, Portrait de M. Philipon;* — en 1842,

Nous arrivons à l'année 1849 ; Tassaert habite au n° 49 du passage Lamennais, et, poussé par son humeur assombrie, il lit et relit les *Paroles d'un croyant* et y trouve le sujet de son tableau le plus célèbre. M. C. Vendryes a raconté, après bien d'autres, dans une notice des *Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg,* comment Tassaert fut amené à peindre *la Famille malheureuse* dont la composition, l'agencement et la couleur même rappellent un tableau fameux de Prudhon. Un jour que Jeanron, directeur des Musées nationaux après Février 1848, se trouvait dans son cabinet, il y vit apparaître un homme aux habits sordides et dont les lambeaux mal rajustés le couvraient à peine, un col entouré de ces longues et larges cravates des pauvres remplaçant le linge absent. Il portait un carton à la main, et, en tirant une esquisse, il la plaça sous les yeux du directeur. Jeanron ne

---

Diane au bain ; — en 1843, *les Voleurs volés ;* — en 1846, six tableaux ; — en 1849, *la Tentation de saint Antoine, Famille malheureuse, la Cuisine du peintre ;* — en 1850, *les Jardins d'Armide, une Famille malheureuse ;* — en 1851, *Communion des premiers chrétiens dans les Catacombes ;* — en 1855, *Louis XVII dans la tour du Temple.* — Il faudrait ajouter à cela les toiles qu'il vendait aux marchands et dont il avait ainsi fixé lui-même le prix (de 1850 à 1860) :

Toile de 4.	400 francs.
Toile de 6.	600 »
Toile de 8.	800 »

Quelles sommes aujourd'hui valent ces toiles !

put réprimer un mouvement de surprise à la vue du dessin que lui montrait cet homme, « quelque revendeur à la toile et à la toilette. » — Je n'ai pas de fonds, commençait-il. Le gouvernement... — Oh! je ne veux pas vous vendre ça! interrompit l'homme. Mais si vous pouviez me faire obtenir du travail... — Vous êtes donc peintre? — Je suis l'auteur du tableau dont vous tenez la première idée. — Ah! non, s'écria Jeanron. Je connais bien le nom de l'auteur. Ce tableau-là est de Tassaert. — C'est moi qui suis Tassaert, Monsieur, et je viens solliciter une commande. »

Jeanron était ému profondément. « Revenez dans trois jours! j'aurai réussi! » Il court chez M. Dufaure, réclame du travail pour un artiste d'un talent rare. Du travail, autant dire du pain. Mais le Ministre n'a pas les fonds nécessaires. Point d'argent. Aucune réponse. — « Alors, réplique Jeanron, s'il en est ainsi, je donne ma démission. Je ne veux pas qu'on dise que sous mon administration des artistes comme celui dont je vous parle n'ont pas été secourus! » Le mot de démission ébranla M. Dufaure. Un secours de 2,000 francs fut accordé à Jeanron pour Tassaert, et Octave Tassaert fit, pour le Luxembourg sa *Famille malheureuse*, un chef-d'œuvre. Il y a une

PORTRAIT DE LÉON TASSAERT
FAIT PAR SON PÈRE, OCTAVE TASSAERT
(De la collection de M. Alexandre Dumas)

telle expression de douleur dans ces deux figures de femmes dont la vieille regarde l'image de la Vierge tandis que la jeune fille aux épaules nues, écrasée, râle à demi sur les genoux de sa mère, qu'on n'oublie plus une telle vision, poignante comme la réalité et séduisante comme un rêve.

Il se plaisait à ces sujets tristes, ce maître que M. Edmond About appelait, une fois, un *peintre rabat-joie*. Il les aimait, ces souffrances des pauvres coudoyées par lui, chaque jour, dans sa populeuse banlieue de Paris. Puis il passait à des sujets amoureux, à des peintures souvent libres jusqu'à l'indécence, tantôt peignant une *Ariane* adorable, « la petite *Antiope* blanche de Tassaert », comme on l'a nommée; tantôt un petit dénicheur de nids tombé à terre, la colonne vertébrale brisée; tantôt une femme trempée, revenant du bal, son loup de velours tombé à terre laissant voir ses larmes, et des *Vierges* apparaissant à de jeunes fiancées endormies et des enfants malades soignés par leurs petites sœurs; puis, tout à coup, des groupes de femmes damnées, des *Assomptions* ressemblant à des sabbats sadiques, des nudités qu'il cachait sous un rideau et vendait sous le manteau pour quatre sous. Il y avait en lui un affamé de volupté. Puis le remords le prenait et il écrivait :

« Je quitte le *genre folichon* et je reviens à *mes larmes*. J'ai une diable de sensibilité qui m'attache au malheur. »

Tassaert s'est peint plusieurs fois lui-même. Dans le portrait de la galerie Bruyas, à Montpellier, on le prendrait pour un comédien *pourtraicturé* par Hyacinthe Rigaud. Ou encore il fait songer à quelque acteur anglais du temps de Garrick. Dans le portrait, coiffé de rouge, que possède M. Dumas fils, on le prendrait pour un ouvrier du port, un débardeur. M. Charles Jacque nous le décrivrait naguère, grand, robuste, dépoitraillé, des touffes de poils roux apparaissant à travers sa chemise ouverte. On s'explique cet amour qu'il avait des compagnons de la barrière, des vide-bouteilles de la banlieue. Ce génie insociable, ami des lampées et des priapées, fait penser à Machiavel écrivant qu'il ne se plaît, à de certaines heures, que parmi les bouviers et qu'il traîne ses joies si bas qu'il veut que la honte lui en prenne. Musset a ramassé le mot et l'a enchâssé dans ses vers.

A l'Exposition Universelle de 1855, Tassaert avait, au reste, obtenu un vrai succès. Dans son livre sur les *Beaux-Arts en Europe*, compte rendu fort détaillé de cette Exposition, Théophile Gau-

tier écrivait sur Tassaert une page qui dut faire tressaillir de joie le peintre déjà dégoûté et vieilli :

M. O. Tassaert, disait Gautier, possède une qualité assez rare aujourd'hui, le sentiment du clair-obscur; à un degré inférieur sans doute, il est de la famille de Corrége et de Prudhon; ses figures baignent comme dans une atmosphère de clair de lune, et des reflets argentés illuminent ses ombres ; une grâce souffrante, une mélancolie résignée, attendrissen les physionomies de ses personnages; il a du cœur et sait émouvoir par de petits drames très simples. *Le Sommeil de l'enfant Jésus*[1], entouré de petits anges en adoration devant un Dieu de leur taille, a la fraîcheur de cette guirlande de chérubins rosés que Rubens a tressée autour de la tête rayonnante de Marie dans *l'Assomption* de la cathédrale d'Anvers; cette fois le peintre a fouetté de nuances vermeilles le gris de perle qui lui sert habituellement de teinte locale, et il a voulu faire de ce sujet charmant une fête pour les yeux.

On conçoit *la Tentation de saint Antoine* comme l'a représentée M. Tassaert. Celles de Teniers et de Callot sont absurdes, et le diable n'était guère fin de faire danser sous les yeux de l'ermite des fantaisies hideuses et dégoûtantes; un ascète perdu dans les solitudes des Thébaïdes, halluciné par le jeûne, brûlé tout le jour aux réverbérations du sable ardent, doit en effet être tenté lorsque tout le personnel d'un opéra satanique vient exécuter autour de lui le ballet des séductions mondaines. Malgré son crâne jaune comme une tête de mort, sa barbe grise épanchée à flots séniles sur sa Bible, son corps de squelette disséqué sous le froc par les macérations, le saint homme a besoin du secours de la croix pour ne pas se laisser séduire à ces blanches nudités que la lune glace d'argent et qui se tordent dans la vapeur bleue, faisant reluire les rondeurs

1. M. Dumas fils et M. Charles Jacque possèdent chacun une répétition exquise de ce tableau.

de leurs torses, arrondissant leurs bras comme des écharpes, cambrant leurs reins souples avec des attitudes provocatrices et voluptueuses à rendre jalouses la Dolorès et la Petra Camara. Comme les danseuses diaboliques ont beaucoup plus de ballon que les danseuses terrestres, elles s'élèvent jusqu'à la voûte de la grotte dans des poses de raccourci d'une grâce et d'une hardiesse extrêmes, qui développent leurs formes sous des angles imprévus; d'autres font reluire à travers le cristal des flacons des vins de topaze et de rubis, tendent des coupes d'or ou présentent des corbeilles comblées de fruits; des gnômes étalent leurs trésors, diamants, perles, monnaies de toutes valeurs et de tous pays; mais le saint ne se laisse pas plus tenter par l'avarice que par la gourmandise et la luxure, et M. Tassaert a vraiment déployé les séductions de sa palette magique.

Le Fils de Louis XVI dans la tour du Temple est une petite élégie peinte d'un sentiment exquis. L'enfant laisse tomber devant la porte de la prison qu'habitait sa mère un chétif bouquet d'herbes et de fleurs cueillies à grand'peine le long des murailles, pieux hommage à une sainte mémoire; le commissaire, croyant que l'enfant se trompe de seuil, lui fait hâter le pas, mais il a déjà déposé sa naïve offrande. La tête de Louis XVII est d'une grâce navrante sous sa pâleur maladive.

J'ai cité cette page de Gautier comme résumant et caractérisant l'œuvre de Tassaert. Mais le moindre tableau du peintre garde les mêmes qualités générales, la même note lumineuse. J'en ai un sous les yeux tandis que j'écris; c'est une jeune mère, une femme du peuple, anxieusement penchée sur le petit lit d'un enfant blond doucement endormi. Cela est exquis, fin, charmant, d'une poésie vraie. Je songe à la jolie pièce de *l'Art d'être grand-père :* La Sieste de Jeanne.

Chose étrange, ce succès de Tassaert en 1855 ne l'encouragea guère à des efforts nouveaux. Il était écœuré. Le malheur avait voulu qu'il s'entichât de poésie et qu'il fît des drames en vers, lui, ce dramaturge et ce poète du pinceau! Le mal datait de loin. Dès 1844, il avait montré de ses comédies à Michelet qui, pareil à Voltaire conseillant à maître André de « faire des perruques », lui répondait cette lettre que Tassaert ne comprit peut-être pas :

16 mai 1844.

Excusez-moi, je vous prie, Monsieur. J'ai été accablé d'affaires, puis d'études. Voilà pourquoi je ne vous ai pas remercié! Ce que j'ai lu est joli et amusant. Cependant veuillez vous souvenir qu'avant tout vous êtes *un grand peintre*. Je suis fort souffrant et forcé de partir pour la campagne. Je vais achever la lecture.

Croyez à ma haute estime, à mon affectueuse sympathie.

J. Michelet.

Monsieur Tassaert, peintre, rue de Vaugirard, 40 (*au delà de la barrière*[1]).

Non, il ne la comprit pas, puisqu'il entassa tragédies sur tragédies, comédies sur comédies, *Brunehaut* sur poèmes épiques ou satiriques, le

1. Tassaert donna à l'illustre historien une *Madeleine* que possède Mme A. Michelet.

tout tracé d'une petite écriture cursive, serrée, nerveuse. Cette tragédie de *Brunehaut* est, je crois, entre les mains de M. T. Ribot, le peintre, et un amateur de tableaux, M. Choquet, possède aussi des Tassaert manuscrits; mais j'ai là, d'ailleurs, plusieurs comédies de Tassaert que M. Bès fils m'a communiquées : *le Magnétisme,* comédie en un acte et en vers; *la Fin du monde,* comédie en un acte et en vers; *De bonnes gens,* comédie, si je puis dire, en vers. Tout cela est fort médiocre. L'orthographe même est souvent défectueuse. J'y cherche, sans presque rien trouver, des révélations, des coups de lumière sur l'âme de Tassaert.

Il y a, çà et là, des railleries sur le romantisme :

Le romantisme ici nous a tous entêtés,
Ensylphés, enlarvés, engnômés, embêtés.
Ne trouvant à souhait d'assez vieilles murailles,
A des murs frais et blancs nous fîmes des entailles
En guise de lézarde...

Puis des colères rimées contre les sots et les vaniteux :

Pourtant autour de moi des pantins de jactance,
D'un mérite soufflé comme leur arrogance,
De leur char de faveur s'en vont m'éclaboussant
Du souris dédaigneux de leur air triomphant.
Loin de rien en vouloir, je détourne la tête
Pour éviter l'éclat d'un salut malhonnête !

Et ce vers, devenu tragique et comme illuminé de la vapeur bleue du charbon qui asphyxia Tassaert :

La mort sera pour moi comme une fiancée !

Dans un autre poème, interrompu brusquement par Tassaert, qui écrit : « *Je ne continue pas, c'est trop bête* », je lis ces vers où le peintre encastre les noms de ses amis d'habitude, de ses compagnons de tous les jours : des bourreliers, des tailleurs, des maçons de Plaisance :

Près des bords de la Seine et non loin de Paris,
C'est Plaisance aujourd'hui par l'annexion pris.
Les vices et l'envie y fourbissent leurs armes,
Les clameurs et les cris y doublent les alarmes.
L'honnête homme ne peut ni veiller ni dormir
Sans qu'un bruit insolite y double son *martyr*.
Autrefois cependant ma maison plus propice
Y présentait toujours le plus heureux auspice.
On y buvait, riait, et souvent jusqu'au jour
De l'aurore vermeille on chantait le retour.
Là, Georges, le tailleur, et le *bourlier* Natiace
A la bouteille offraient ou le verre ou la tasse.
Le maçon Raze était pour retourner aux jeux.
Un autre de ma cave apportait un vin vieux.
Les femmes quelquefois se mêlaient de la fête
Et prolongeaient l'entrain par leur soif indiscrète.
Ma bourse aussi s'offrait à leurs petits besoins,
Ces prêts étaient des dons étant des *presque rien*.

Tassaert habitait alors rue Guilleminot, 24, à Plaisance, une petite maisonnette où il se trouvait

heureux, ne voulant voir ni recevoir personne, entr'ouvrant avec peine sa porte, montrant sa tête bourrue et rentrant vite dans sa bauge. Il avait économisé un millier de francs de rente qui lui suffisaient. M. Martin, le marchand de tableaux, son ami, parvenait difficilement à le voir, même pour lui acheter des toiles. Il lui causa cependant deux grandes joies, lorsqu'il lui amena M. Dumas fils, puis M. Arnould Frémy. On causa littérature. Une autre fois, ce fut Troyon qui alla chez Tassaert et l'emmena déjeuner chez Tonnelier. A onze heures Tassaert n'était pas levé. Il avait passé la nuit.

— Avec des amis? demanda Troyon.

— Non, répondit amèrement Tassaert, avec des joueurs!

Ce jour-là, il répétait naïvement à Troyon : « Quel grand peintre vous êtes! » et Troyon répliquait : « Taisez-vous, Tassaert, vous êtes un artiste autrement personnel que moi! » Pour entrer chez Tassaert, qui avait avec peine obtenu ses trois médailles, il avait enlevé de sa boutonnière son ruban de la Légion d'honneur.

Pourquoi, en 1865, Tassaert voulait-il quitter sa maisonnette de la rue Guilleminot? Il se plaignait fort des gens de son quartier. Il voulait aller s'enfouir à Fontenay-aux-Roses. Et qu'on

ne lui parlât plus de peinture surtout! Il en avait horreur.

— Trouvez-moi un marchand de bric-à-brac pour m'enlever tout ça! dit-il un jour à M. Martin.

Tout ça, c'étaient quinze toiles, vingt esquisses, des dessins. En tout quarante-quatre pièces qu'il vendit à M. Martin 2,400 francs avec une barrique de vin pour escompte.

« Pour moi, écrivait-il en 1864 à M. Bruyas, qui l'aimait beaucoup et l'avait maintes fois aidé, je ne fais plus de peinture, je suis poète! Oui, je fais de la poésie entre le pain et le fromage, c'est-à-dire entre mes repas. Quoique je n'en attende rien, cela ne laisse pas que de beaucoup m'amuser. Je refais toute la création... Je vis isolé et heureux. »

« Vous ne perdez rien à nous laisser notre Paris, disait-il déjà en 1862. Si ses quartiers s'embellissent, les habitants deviennent affreux (au moral s'entend). Je vous dirai, mon cher ami, que ne voulant plus voir de peintures (des miennes surtout), je voulais tout brûler. Mais, me ravisant, j'ai vendu le tout à M. Martin. Il m'a fait aussi cadeau, sur ma demande, d'une pièce de vin ordinaire de Bourgogne, mais excellent. »

Dès lors, allant s'enterrer rue du Géorama,

n° 12, près de la chaussée du Maine, Tassaert s'enfonça plus avant chaque jour dans l'oubli de lui-même et de son art. Il buvait. En fait de couleur, le petit bleu lui suffisait. Ce Greuze finissait comme Lantara. Et puis, il devenait aveugle!

Mes yeux couverts d'épais brouillards
Me laissent à tâtons sur terre,
Adieu, tant de choses si chères!
Adieu, Poésie et Beaux-Arts!

Au mois de septembre 1865, son médecin lui ordonna d'aller dans le Midi. Tassaert s'installa à Montpellier, chez M. Bruyas. Il y était si bien qu'il écrivait à son frère : « Vends mes meubles, je suis si bien ici que j'y reste[1]. » Puis la nostalgie de la barrière du Maine le reprit, il quitta Montpellier, revint à Paris et se remit à boire.

Il détestait l'humanité, l'art, les spéculateurs, les confrères. Il n'était plus Tassaert : il n'était plus que *le père Octave*. On voyait passer, tous les jours, à la même heure, la pipe à la bouche, un gros homme à barbe blanche, les épaules larges, qui traînait le pied jusqu'à *son* café de la chaussée

1. Il avait trois frères et une sœur : Paul Tassaert, son aîné, qui fut graveur, mort en 1855; Théophile Tassaert, marchand de tapis; Septime, mort du choléra en 1832, et Virginie Tassaert. — Le dessin que nous donnons est un portrait de son fils, un fils du hasard, sans doute, disparu comme il était né.

du Maine, s'asseyait à *sa* table à la même heure et prenait là *son* gloria. « Bonsoir, père Octave! — Bonsoir! » C'était Tassaert. Ce fut là que M. Martin le vit pour la dernière fois, lui amenant un amateur belge pour le prier de retoucher un de ses vieux tableaux.

« Jamais, répondit Tassaert, je ne m'occupe plus *de ça!* »

Il rognonnait et ruminait sa vie. M. Chesneau raconte[1] qu'il avait eu fort à se plaindre de Suisse, l'ancien modèle, le fondateur d'une *Académie* de peinture.

Tassaert prenait ses repas chez quelque ancien modèle à lui qu'on ne connaissait pas et qu'il appelait *la petite*. La « petite » mourut sans doute ou ce vieillard, un jour, ressentit plus de rancœur encore et de dégoût. On l'entendit, un soir d'avril 1874, monter, en se cognant, son escalier, puis aller et venir dans le petit logis sordide que lui louait M. Bauler, au premier étage. C'était le 21, à minuit. Le 22, Tassaert ne reparut point, ni le 23. Le 24, on cogna à la porte du *père Octave*. Pas de réponse. On envoie chercher le commis-

---

1. Voyez son intéressant volume *Peintres et Statuaires romantiques* (chez Charavay, 1880).

saire, un serrurier. On ouvre, et, dans l'épouvantable odeur de carbone, on aperçoit le vieillard « étendu à demi sur le flanc gauche, au bord du lit, les jambes pendantes, vêtu d'une chemise, d'un pantalon et en chaussettes. » Un peu d'écume à la commissure des lèvres. Rigidité complète du cadavre. Le père Octave n'était plus. Au milieu de la chambre, un réchaud. A terre, des morceaux de charbon. Sur la table de nuit, une pipe de tabac et vingt francs.

Il y avait vingt-sept ans que Tassaert répétait : « Je finirai par le réchaud! » ce réchaud qu'il donnait à sa *Famille malheureuse*[1].

---

1. « Au milieu de la chambre, d'une ineffable saleté, était le réchaud; à côté du réchaud, un panier d'osier qui avait contenu le charbon de bois dont quelques morceaux restaient par terre. La cheminée avait été bouchée de chiffons et de vieux effets. Çà et là, bouts de bougie, bouts de cigares, et sur la table de nuit, une pipe avec un peu de tabac. » (Théophile Silvestre, *Salon de* 1874.) — Le mobilier d'Octave Tassaert s'est vendu trois jours après la mort du peintre, le 27 avril 1874, rue du Géorama, devant quelques voisins :

Armoire en bois blanc	5	»
Table	2	50
Deux chaises.	2	»
Glace.	7	»
Un fauteuil et une fontaine . . .	7	»
Un lit en fer et un à plume. . .	10	»
Un matelas	»	50
Un couvert	3	»
Un yatagan	1	»
	38 francs.	

Moins quelques gravures encadrées, entre autres *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès*, dont son frère voulut hériter. Et, à cette mémedate, les tableaux de Tassaert se vendaient déjà 4,000 ou 5,000 francs.

Il causa une stupeur profonde, ce suicide d'Octave Tassaert. A soixante-quatorze ans, en finir ainsi! On se demanda si le dédain public n'était pas coupable d'une telle mort. Chacun, parmi ceux qui l'avaient connu, se tâta. On se demande toujours, devant les injustices atroces de la destinée, si l'on n'en est pas un peu complice. Ici, non.

Non, Tassaert mourait du dégoût même de la vie. Il y avait en lui un poète mort-né qui tirait le peintre vers sa tombe. Je relis encore tel poème bizarre, *la Création,* d'un tour classique et d'une imagination éperdue, où se rencontrent *Angèle,* la femme modèle, *Azel,* l'amant idéal, *Soumock,* le chef des anges pervers, *Excel,* l'amant de la sagesse et que je trouve sur la copie du manuscrit, dédié à *Monsieur Viennet, de l'Académie française.* Voilà de quoi Tassaert est mort.

Il s'écriait : « *Je suis poète!* » — le malheureux! — en traçant des banalités pareilles à celle-ci :

Une Belle Nuit.

La ville reposait sous le calme des airs.
Aucun bruit. Cependant on entendait des fers
Se tordre sourdement sur une paille humide,
Un lourd verrou fermer une porte solide,
Un bruit de clefs, peut-être un long gémissement!
C'était tout. Parisiens, dormez tranquillement.

Et il recopiait cela d'une plume hésitante, trempée dans l'encre pâle d'un encrier vide, et d'une écriture tremblée, répétant les mots, rabâchant les vers, — écriture de fou ou d'homme ivre, d'aveugle peut-être aussi, d'aveugle qui ne voit plus sa main courir sur le papier — et dans ces vers tremblotés je rencontre, avec un frisson, des appels désolés à « une triste et pâle figure » qui répond, lorsque le poète, — le *poète!* — lui demande : Qui es-tu ?

Je suis le sombre Désespoir !

Le Désespoir le prit et le coucha sur son grabat, une nuit d'ivresse. Il avait dit quelque temps auparavant à M. Bès fils, en apprenant que tels tableaux autrefois vendus par lui deux cents francs se vendaient cinq ou six mille :

« Ah! quand je mourrai, ça en fera du bacchanal !... »

Hélas! sa mort même n'émut qu'un petit nombre d'hommes qui savaient encore ce qu'était Octave Tassaert.

« Ah! disait Diaz, désespéré, nous l'aimions tous pourtant! Mais nous avions beau l'inviter, ah bien! oui, il s'enfuyait toujours à la barrière! Quel malheur que nous n'ayons jamais pu apprivoiser ce loup! »

Tassaert fut d'abord enterré au cimetière d'Ivry, puis M. Bès fils, si dévoué à la mémoire du peintre qui lui avait fait son portrait lorsque l'homme d'aujourd'hui n'était encore qu'un enfant (1841), alla trouver M. Dumas fils, qui donna de ses deniers à Tassaert une tombe à perpétuité au cimetière Mont-Parnasse : « 26e division, 1re ligne, Nord, n° 12 par l'Ouest, » dit la feuille du cimetière. C'est là que Tassaert repose. M. Bès, qui l'avait conduit à Ivry, l'a fait exhumer et accompagné à Mont-Parnasse.

Ce n'est pas le convoi du pauvre que ce convoi du suicide. Le *père Octave*, qui ne croyait ni à l'amitié, ni à Dieu, ni à diable, avait un ami cependant pour l'escorter et le pleurer.

J. C.

Imp. Jouaust.

J-L. HAMON
1821-1874

Jouaust Ed

A. Salmon, Imp

J.-L. HAMON

1821-1874

Il y eut, vers 1848, au moment où Courbet, de son rude pinceau, balayait les conventions, mais faisait aussi du réalisme une religion, un groupe d'artistes qui combattirent au nom d'une antiquité pleine de grâce ou d'une fantaisie pleine d'invention contre la formidable poussée rurale du peintre d'Ornans.

C'étaient les *néo-grecs*, comme on disait.

« Il s'est fait, écrivait alors Théophile Gautier, autour de M. Gérome un cénacle de délicats et de raffinés, formant dans l'art comme une sorte de petite Athènes, et dont M. Hamon est le coryphée. »

Groupe choisi, dont l'influence n'a pas été pro-

fonde, mais dont le passage fut tout à fait séduisant.

Avec sa légèreté précise de ciseleur de camées, Gautier caractérisait ainsi ces Athéniens ou plutôt ces Pompéiens ou ces Pompéistes dans son livre sur *les Beaux-Arts en Europe :*

> Ils rappellent, toute proportion gardée, les *Poetæ minores* de l'Anthologie grecque : esprits charmants, ingénieux, subtils, mais qui ne vont guère au delà de l'élégie, de l'odelette ou de l'épigramme ; ou bien encore les graveurs de pierres fines qui mettent une bacchanale dans un chaton de bague. Ils ont horreur de tout ce qui est vulgaire, à effet, et la vigueur leur semble presque de la brutalité. Ils peignent en Sybarites couronnés de roses, avec une palette d'ivoire, dans des ateliers pompéiens, ayant sur une table de bois de citre Anacréon, Théocrite, Bion, Moschus, André Chénier, dont volontiers ils s'inspirent : à défaut des hétaires antiques, de Plangon, de Bacchis, d'Archenassa, les filles de marbre et les dames aux camélias, sûres de leur beauté, viennent furtivement poser pour eux, et ôtent en leur faveur l'épingle de leurs draperies de cachemire. Le grossier modèle à tant la séance leur répugnerait.

Aujourd'hui un des maîtres, sinon le maître, de l'école néo-grecque ou pompéienne, Jean-Louis Hamon, est, non pas oublié, mais trop dédaigné. La poudre d'or des ailes du papillon est envolée ; les peintres du plein air, des choses vues, de la nature éternelle, sourient ironiquement au souvenir du peintre des amours enchaînés ou des can-

tharides esclaves. Comment peut-on peindre des amours? « Des anges! s'écriait Courbet, puissamment goguenard, où diable ont-ils jamais vu des anges? »

Eh bien, il y a là une criante injustice, comme dans toutes les réactions. Hamon ne fut sans doute pas un très grand peintre, mais ce fut un peintre purement exquis. Il n'imita personne : il se créa une individualité en dehors de toute école. Peut-être cependant n'eût-il pas mis au jour les œuvres que nous connaissons s'il n'eût étudié, traduit et renouvelé l'art pompéien, les fresques antiques. Il renouvela, à vrai dire, plus qu'il n'inventa.

La peinture d'Hamon avait toute la grâce et tout le vaporeux du pastel. Le dessin était correct et délicat. On reconnaît facilement en lui un élève de ce Gleyre qui a enseigné la peinture à tant d'artistes, et des plus célèbres, et des plus divers comme aptitudes et comme destinée : Gérome, Toulmouche, qui depuis a *parisianisé* ses petites Athéniennes, Ehrmann, Isambert, Hamon, Picou, et bien d'autres dont *le Livret* nous donne ou nous donnait les noms chaque année.

Hamon avait beaucoup travaillé, peignant tour à tour sur toile et sur porcelaine, pour arriver à ce genre tout particulier et très séduisant

dont les chefs-d'œuvre sont la *Comédie humaine* et *Ma sœur n'y est pas*. La gravure, qui a beaucoup servi à la réputation de J.-L. Hamon, a popularisé cette dernière composition, gracieuse comme une idylle de Théocrite. Un jeune garçon grec se présente à une jeune fille qui se dissimule, rieuse, derrière deux tout petits enfants, graves comme des porteurs de secrets d'État, et qui répondent, les jolis menteurs : *Ma sœur n'y est pas*. Ce petit vaudeville antique est demeuré célèbre. D'autres compositions d'Hamon, plus maniérées, sont pourtant aussi connues : telle est cette figure de femme qui se dresse sur ses pieds blancs pour boire une goutte de rosée au calice d'un volubilis. Ce tableau avait été exécuté à Rome, dans l'atelier de J.-J. Henner, alors pensionnaire de la Villa Médicis. Les fleurs et les pastèques furent copiés par Hamon dans le jardin d'Henner.

Hamon aimait l'Italie. Il avait même à peu près quitté la France pour vivre à Capri, dans cette île qui va devenir certainement, avec MM. Jean Benner, Édouard Sain et leurs amis, une colonie de peintres français. La vie, en effet, y est facile, heureuse, et les modèles, fort beaux, n'y coûtent pas cher. Quoiqu'il eût vécu d'ailleurs plus de dix ans tantôt à Naples, tantôt à Rome, Hamon n'avait

jamais appris ni jamais voulu apprendre un seul mot d'italien. C'était sa fatuité, à lui, d'ignorer cette langue et de prendre texte de cette parfaite ignorance pour inventer des *charges* de rapin, très souvent absolument drôles. C'est ainsi que J.-L. Hamon, rencontrant sur la plupart des monuments italiens le mot *Ingresso* (entrée), s'écriait avec une fureur comique : « Mais, en vérité, ces Italiens n'estiment donc qu'un seul peintre français? *Ingresso! M. Ingres!* » Ou encore, devant toute enseigne *Canova di vino* (taverne de vin) : « Mais non, mais non, disait Hamon, Canova n'est pas si *divin* que cela! »

Ce peintre des idylles antiques, de la poésie intime de l'Attique ou de Rome, était, au physique, — antithèse éternelle! — une sorte de Germain trapu, petit et roux, et, au moral, un bon vivant, aimant la plaisanterie des *propos de table,* à la Luther, et ne détestant point la gaieté de cabaret. Amusant et bon au surplus, se plaisant parfois à faire *poser* les spectateurs en peignant des tableaux fort jolis qui ressemblaient à des *rébus*.

La vie de cet homme tristement terminée au mois de juin 1874, après une maladie longue, cruelle, terrible, — Alphonse Karr, qui rencontrait

Hamon à Nice, a conté quelque part cette agonie, — cette existence d'artiste fut toute de travail. Nous en avons le secret dans une confession touchante, où il y a plus de larmes que de rires, malgré la verve de celui qui tenait la plume.

Jean-Louis Hamon, qui ne se piquait point d'écrire, avait cependant commencé à jeter sur le papier ses souvenirs, simplement écrits, d'autant plus poignants. Un de ses amis, M. Ernest Menault, les a communiqués à M. About, qui les inséra dans le *XIXe Siècle*. On y voit quelle misère supporta Hamon, quelle robustesse de lutteur il y avait chez ce délicat. Je veux le laisser parler. Aussi bien, rien ne vaut les sensations mêmes d'un être sincère.

Hamon, chose singulière, — ce païen aux compositions charmantes, — avait été destiné, lui, Breton, à l'état ecclésiastique. Mais il quitta bien vite le couvent, poussé par sa vocation, comme ces moines italiens du XIVe siècle qui jetaient le froc aux oliviers et aux orties pour saisir le pinceau.

« Il était né le 5 mai 1821, à Plouha, dans le département des Côtes-du-Nord, de parents bien éloignés d'être riches. Il fut élevé chez les frères de l'instruction chrétienne, qui lui ont appris le peu qu'ils enseignent. C'était un enfant assez paresseux, aimant mieux jouer sur la grève ou parmi

les landes que rester captif dans une école sombre et maussade[1] ».

Les frères voulaient bien le garder chez eux, en faire un instituteur à venir; cette *manie* qu'il avait de toujours dessiner les désolait un peu. Mais ils se consolaient avec le souvenir de Fra Angelico! Puisque des moines étaient devenus peintres, pourquoi, dans l'avenir, *frère* Hamon ne deviendrait-il pas dessinateur? C'est que Jean-Louis ne l'entendait pas ainsi. Il quitta les frères et revint chez lui, à pied.

Je fis, raconte J.-L. Hamon, trente lieues en trois jours. Je couchais dans de petites auberges à l'entrée des villes. Mon dîner et mon coucher sur la paille me coûtaient douze sous. J'arrivai à Lannion le soir du troisième jour. J'allai chez mon père, où je trouvai ma belle-mère aussi; ma sœur, qui habitait chez ma tante, fut enchantée de me voir. Mais il fallut songer à gagner sa vie. Je donnai des leçons de dessin, je fis quantité de portraits. Je travaillais avec ardeur. Le dimanche j'allais me promener dans les environs. J'avais toujours ma boîte à couleurs et je faisais des études; ce fut un moment bien agréable pour moi. Je rêvais de voir des maîtres en peinture. Je lisais dans les journaux le compte rendu des expositions, je cherchais surtout ce qui avait rapport à M. Ingres. Je parlais de M. Ingres à tous les cordonniers, à tous les menuisiers que je voyais.

L'*Ingriste!* C'est le nom qu'on donnera, à Lan-

---

1. *L'Artiste*, 15 janvier 1860. — Article de M. Alfred de Tanouarn : *Les Néo-Grecs*.

nion, à cet Hamon qui, plus tard, s'amusera de l'*Ingresso :*

Je ne pouvais guère fréquenter que des gens de ma qualité. On m'appelait l'*Ingriste*, cela ne m'était pas désagréable. Je fis plusieurs portraits, entre autres celui de mon brave curé de Trébeurden. Je l'ai revu depuis, il est, ma foi! bien réussi. Ferais-je mieux maintenant? Je n'en sais rien.

A cette époque j'avais dix-neuf ans. J'étais livré à moi-même, n'ayant d'autre maître que la nature. Je n'avais pas la moindre idée du beau dans la forme ni dans la couleur. J'avais hâte de venir à Paris pour étudier et devenir peintre.

Je fis à cette époque une étude d'après un portefaix ivrogne très connu à Lannion. Cette étude n'a pas grand intérêt, elle n'est pas mal cependant, tu la verras à mon atelier : c'est un vilain homme qui fume sa pipe. On envoya ce tableau au conseil général de Saint-Brieuc, mon chef-lieu de département. Le conseil général me vota 500 fr. de pension pour venir à Paris étudier les grands maîtres.

Impossible de dire ma joie quand mon cousin, médecin à Lannion, vint m'apprendre cette nouvelle ; j'étais fou.

Je continuai à travailler à mes portraits pour gagner un peu d'argent et aider la maison de mon père et de ma belle-mère, que je n'aimais toujours point. Tu te demandes sans doute comment j'avais des toiles, des couleurs, à Lannion? Un de mes camarades d'enfance, un peintre en bâtiments et en décors, Louis Balin, qui rêvait aussi d'art, me fournissait des couleurs que je broyais moi-même : je préparais aussi mes toiles. Je me faisais faire des châssis, j'achetais du calicot, je le tendais. Là-dessus je collais du papier; sur ce papier je donnais une couche de couleur neutre, ni blanc ni noir. Voilà sur quoi je peignais mes portraits.

Puis, après Lannion, nouveau départ, pour Paris cette fois.

CROQUIS POUR LE TABLEAU *MA SŒUR N'Y EST PAS*

(Collection de M. Jean Benner).

Enfin, j'allais réaliser mon rêve, venir à Paris, étudier les maîtres grâce à la pension de 500 francs que le conseil général de Saint-Brieuc m'avait accordée. J'allais aussi ne plus voir ma belle-mère.

Je partis pour Paris en février 1841. J'avais la fièvre, tant j'étais heureux; j'étais plein d'espérance, mais que de fois depuis j'ai été abattu et découragé!

J'ai eu des moments bien pénibles. C'est quand je me croyais bête, que je pensais n'avoir rien fait ou ne pas avoir fait ce que j'aurais pu.

Me voici donc arrivé à Paris, avec une petite malle et un panier dans lequel on m'avait mis quelques provisions.

Mon plus grand désir, c'était d'aller au Luxembourg, où étaient, m'avait-on dit, les artistes vivants. Je fus très-étonné, quand je me rendis au musée du Luxembourg, de n'y voir que des tableaux. Je m'étais imaginé naïvement que j'allais rencontrer au Luxembourg tous les artistes en renom.

Hamon, toujours naïf et plein de foi, va au Louvre :

Je me précipite sur Raphaël. Et je t'avouerai que j'ai été étonné de ne pas être plus émerveillé. J'ai cru que j'étais idiot. J'espérais me trouver dans une situation particulière; *je fus effrayé de ma froideur.*

Le dernier trait n'est-il pas charmant?

Il entre enfin chez Paul Delaroche, et de nouveaux *effrois* l'y attendent, plus sérieux ceux-là :

Il y avait quelques jours que j'étais à l'atelier lorsque M. Delaroche me demanda quel état faisait mon père; je lui répondis : Mon père a d'abord été cordonnier; aujourd'hui il a sa retraite de douanier; et, comme il n'est pas riche, il s'est remis à faire des souliers. « Eh bien ! me dit M. Delaroche, le conseil sérieux que je vous donne, c'est de retourner

dans votre pays. Vous ne pourrez pas vivre avec la peinture; vous perdez maintenant un temps précieux. Apprenez donc un état; celui de cordonnier vous fera vivre. Retournez dans votre pays, car, franchement, vous ne ferez rien en peinture. » Puis il s'en alla. Quand je fus seul, je me mis à pleurer. J'étais désolé. Le lendemain, je repris courage. Je revins à l'atelier avec l'idée bien arrêtée de montrer que je pouvais faire autre chose que des souliers. En effet, je fis une étude qui eut du succès; M. Delaroche me complimenta et me dit : « Allons! voilà comment il faut travailler. Vous vous laissez tomber trop souvent. »

A l'atelier, je fis connaissance dès le premier jour avec Gérome, Picou, Aubert, Damery. Nous étions un petit noyau de travailleurs dont j'étais bien quelquefois le plus paresseux. Le plus fort d'entre nous était alors Damery : il a eu le prix de Rome et a fait de belles études. Il m'aimait et m'encourageait beaucoup.

Cependant, matériellement, comment vivait Hamon, dans ce grand Paris si désert contre ceux qui luttent ?

En arrivant à Paris, j'étais descendu rue Saint-Jacques, dans un petit hôtel. J'y suis resté huit jours; je payais ma chambre 10 francs par mois : c'était trop cher pour moi. J'avais une lettre pour un jeune homme qui avait habité Lannion; il était peintre en bâtiment. Je suis allé le voir, il demeurait avec un oncle et une tante qui étaient concierges au boulevard Bonne-Nouvelle. Je pris avec ce jeune homme un logement dans la maison; cela nous coûtait 60 francs par an. Il n'y avait pas de cheminée; c'était le seul tort de cet appartement. Nous n'en avions, à dire vrai, aucun besoin, puisque nous étions en été. Le soir, nous passions par les lucarnes et nous allions fumer sur le toit[1].

1. *La Jeunesse d'Hamon*, manuscrit publié par M. Ernest Menault.

Il les conte bien, et avec gaieté, ces chères années de misère où l'on passait les nuits au labeur, mais où l'on se chauffait, par avance, aux rayons de la gloire! Gérome, Henri Picou, revivent tous dans ces *Notes*. L'honnête et pensive figure de Gleyre apparaît parmi ces jeunes visages : Gleyre à qui son ami M. Charles Clément a consacré tout un éloquent volume, Charles Gleyre, le peintre des *Illusions perdues :* — « un *homme antique* », dit Hamon.

Gérome, Picou, Hamon, avaient alors pour atelier commun l'atelier de Gérome. « Gérome inspire l'amour du travail, dit Hamon, et du travail fait en chantant et en riant. » On concourait en ce temps-là pour le prix de Rome. Tous à la fois! Compagnons et rivaux!

Hamon était refusé pour la figure et vivait en déjeunant avec deux sous de pain et deux sous de charcuterie, et en dînant, pour neuf sous, avec Picou. « J'avais eu le bonheur, étant jeune, d'avoir été plus pauvre encore, dit héroïquement Hamon. »

Parfois on manquait de feu, presque de pain, comme le raconte Hamon dans son odyssée de misère bravée vaillamment avec son ami Chambon :

Nous avions loué un cabinet avec cheminée, et, comme nous n'étions pas assez riches pour acheter un mobilier, nous avons loué un matelas, une paillasse, des draps, une grande couverture et un grand lit de sangle sur lequel nous couchions tous les deux.

Nous vîmes bientôt que la cheminée nous coûtait trop cher d'entretien; Chambon, mon camarade, se mit à construire un poêle avec des briques qu'il avait trouvées dans la cour de la maison, et nous fîmes des économies de combustible.

Quant à mes dépenses de nourriture, elles devaient être bien modestes, car je n'avais guère de quoi vivre. Le matin, j'achetais deux sous de pain, c'était mon déjeuner. Le soir, je mangeais une soupe, un plat de six sous et deux sous de pain. Après mon souper, je rentrais dans ma chambre; je me mettais à composer, à méditer; j'écrivais les compositions que M. Delaroche me donnait, j'écrivais jusqu'à ce que je fusse arrivé au mouvement. Souvent je passais la nuit à penser, à écrire, sans dessiner. Cela m'a servi pour l'intelligence des sujets qu'on nous donnait à composer. A l'atelier on riait de ma manière.

Un jour, après la séance de l'atelier, nous étions restés plusieurs jours pour composer le sujet qu'on nous avait donné. Moi, je me suis mis à part, la tête dans les mains, très absorbé. Gérome, Picou et d'autres me demandèrent ce que je faisais là : « Je pense, leur dis-je, je *cuve* mon sujet. » On rit, et le mot *cuver* fut adopté pendant quelque temps dans les ateliers pour dire penser, méditer.

Ces messieurs sont tombés des nues en apprenant que je réfléchissais avant de composer, que je regardais des gravures et des calques. Je cherchais. Je fus longtemps à savoir composer, et je fis beaucoup de compositions très mauvaises.

Un jour, on nous donna le *Massacre des innocents* à peindre. Les autres élèves se mirent tout de suite à composer, à arranger des hommes courant après les femmes, des soldats qui perçaient avec grâce des enfants; d'autres, à cheval, poursuivaient des femmes échevelées. Je pensais, moi, que c'est affreux de voir dans la nature des hommes couper en deux des enfants, et que cela devait être laid même en peinture.

En partant de là, voici l'idée que j'eus. Je supposai un beau matin des femmes avec leurs enfants, sur une terrasse, devant les portes, respirant l'air, donnant le sein aux petits. Il n'y avait pas un homme. Au milieu de ce bonheur si calme, arrive un homme qui lit l'édit du roi Hérode. Alors les femmes sont terrifiées; elles pressent les enfants contre leur sein, elles se précipitent dans les maisons pour les cacher. Au loin, on aperçoit confusément des hommes qui arrachent des enfants à leurs mères.

Damery m'engageait à persévérer dans ma manière de travailler. « Tu feras, me disait-il, plus tard ce que tu voudras; si tu penses sérieusement maintenant, tu seras ensuite maître de ta pensée. » Cela m'encourageait. M. Delaroche me fit beaucoup de compliments sur ma composition du *Massacre des innocents*. Il dit aux élèves : « Voyez, Messieurs, voilà une mauvaise esquisse comme facture, c'est mal rendu. Eh bien! il y a une excellente intention, beaucoup de poésie : et cela est pensé. »

A partir de ce jour, on ne s'est plus moqué de moi. Il y eut même à l'atelier des élèves qui ne firent plus que penser toute la journée.

Ce succès d'une esquisse mal rendue et mal dessinée me fit du bien; je continuai à écrire mes compositions, à bien les raisonner, et je pris le parti de ne pas me désoler si je dessinais maladroitement.

Il y a dans ces *Souvenirs* de J.-L. Hamon des portraits de peintres illustres vivement enlevés, celui d'Ingres, par exemple. Le conseil général de Saint-Brieuc demandait, pour continuer la maigre pension faite à Hamon, l'attestation, l'encouragement d'un maître peintre, avec un tableau du jeune élève.

Je n'avais pu, dit Hamon, dès ma première année, faire un tableau. Je pris sous mon bras le tableau de mon *Portefaix* et je me dirigeai chez M. Delaroche pour lui montrer mon chef-d'œuvre. Son domestique me dit qu'il n'était pas chez lui. Me voilà désolé. Il me fallait une lettre tout de suite. Je n'avais pas de temps à perdre, je pris un parti : j'allai chez M. Ingres, qui demeurait à l'Institut ; je sonnai à sa porte. Un gros vieux vint m'ouvrir ; il me demanda ce que je désirais. « Monsieur Ingres, lui dis-je avec dignité. — C'est moi. » Je le saluai jusqu'à terre, je le reconnus. J'avais vu son portrait sous l'Odéon. Je lui racontai ma démarche auprès de M. Delaroche, que je n'avais pas trouvé. Je lui dis que je venais le prier, lui, M. Ingres, un homme connu, de vouloir bien me donner un certificat dont j'avais immédiatement besoin pour le conseil général de mon département, afin d'avoir toujours ma pension de 500 francs ; puis, je montrai à M. Ingres mon portrait de portefaix. Il le regarda pendant deux secondes et retourna la toile contre le mur.

« Mais que voulez-vous que j'écrive ? me dit-il. Faites-moi un brouillon, et je verrai si je dois vous le signer. »

J'écrivis à peu près ce qui suit :

« Je prie le conseil général de *** de vouloir bien continuer la pension de M. Hamon. C'est un jeune homme plein d'avenir, il ira loin, il mérite d'être encouragé. »

M. Ingres lut et me dit : « Diable ! diable ! Ce n'est pas le tableau que vous m'avez montré qui peut me faire penser cela. Je ne signerai pas ce certificat. » J'insistai ; je lui dis que c'était un service que je lui demandais, que M. Delaroche me donnerait bien cette lettre s'il n'était pas absent. Bref, il me refusa, il ne voulut pas se compromettre. Il me dit : « Mais allez chez Delaroche ; c'est votre maître. — Il est absent. — Je ne crois pas. Je viens de le voir. » Je saluai M. Ingres, et je retournai chez M. Delaroche. Je le trouvai ; il me donna mon papier. Je lui racontai ma visite chez M. Ingres ; il en rit beaucoup. Le conseil général de Saint-Brieuc me continua ma pension.

C'est à la suite de cette aventure qu'il était entré chez Charles Gleyre.

M. Gleyre, écrit-il, redressa en moi bien des torts; il me donna horreur de la singerie en art et de l'imitation des autres peintres. Je n'ai jamais trop imité ceux qui avaient des succès.

M. Gleyre aimait les choses originales, qu'on avait sérieusement voulues. Il ne plaisantait pas avec cette chose sainte qu'on appelle l'art.

Quand je lui montrais une esquisse ou un dessin et que je lui disais : « Je vais maintenant *ficeler* tout cela, » il me répondait : « Ne prononcez jamais ce mot affreux qui me dégoûte. » J'étais à l'aise avec lui; je lui parlais librement; il ne refusait jamais de m'expliquer ce que je ne comprenais pas. J'étais souvent bien entêté, cela ne le fatiguait pas, il ne se rebutait jamais.

M. Gleyre m'a montré à moi-même ce que je pouvais être; aussi j'aimais son atelier, j'aimais à y travailler. Du reste, il y eut, à ce moment, une effervescence de travail chez M. Gleyre. Gérome, Picou, moi et plusieurs autres, nous étions de vraies pioches au travail.

Gérome, lauréat, partit pour Rome. Hamon entra à la manufacture de Sèvres. Il peignit des vases, laissant l'huile pour la térébenthine ; et jusqu'en 1852, il demeura là, parmi les peintres sur porcelaine. On peut voir, au Musée céramique, de ses œuvres, qui sont exquises, telle figure nue sur fond chamois qui ressemble étrangement à la *Source* d'Ingres, que M. Ingres a peut-être copiée, d'ailleurs, sur une statue de l'Hôtel Sully, fau-

bourg Saint-Antoine[1]. En 1852, Hamon exposait au Salon *la Comédie humaine,* et autour de ce théâtre de Guignol où se pressent tous les âges de l'humanité, le public, attiré toujours ou par ce qu'il comprend trop facilement ou par ce qu'il ne comprend point du tout, s'arrêta surpris.

Le rébus l'intriguait. Mais le succès était fait. Hamon avait forcé les indifférents à se retourner. En 1855, *les Orphelins, Ce n'est pas moi* et *la Gardeuse d'enfants* assuraient sa réputation.

La Comédie humaine, cette bizarre composition, écrivait Théophile Gautier trois ans après en la revoyant à l'Exposition universelle, garde toujours son secret : nul Sphinx n'a encore deviné son énigme. Où la scène se passe-t-elle? On ne sait que veut dire ce théâtre de Guignol antique, où Bacchus, l'Amour et Minerve remplacent Polichinelle, le Diable et le Commissaire?

Un des tableaux les mieux réussis de M. Hamon, disait encore Gautier, a pour titre *les Orphelins :* deux jeunes filles vêtues de noir travaillent à quelque ouvrage de broderie; l'une a laissé tomber son bout de guipure sur ses genoux, l'autre enfile son aiguille. Un marmot, aussi en deuil, se dresse sur un tabouret pour l'embrasser; n'allez pas croire, d'après cette description sommaire, à quelque scène de misère et de désolation. La grâce n'abandonne jamais les Grecs, et M. Hamon n'a pas dépassé cette rêverie mélancolique qui

1. Hamon se plaisait, même *arrivé,* comme on dit, à peindre encore sur porcelaine. Son propriétaire, un jour, fit maladroitement jeter, l'artiste ayant déménagé, au tas d'ordures les morceaux d'assiettes où, sur le marly, Hamon avait peint à l'essence des figurines. Combien étaient précieux ces tessons dédaignés!

prête un charme de plus à la beauté : les jeunes filles sont dans une chambre où tout révèle le luxe ; des fleurs s'épanouissent au-dessus d'un vase au milieu de la table, et la douleur s'est changée en souvenir attendri ; il ne faut pas d'ailleurs contrister le bambin.

Et le critique ajoutait :

M. Hamon peint l'enfance avec une grâce prud'honesque ; nul mieux que lui ne saisit l'allure chancelante, les poses comiques et les petits airs futés des babies, en leur gardant toutefois le charme antique : on dirait qu'il a pillé la cage de la marchande d'amours d'Herculanum.

Frœlich et Froment, ces délicats dessinateurs de l'enfance, ont gardé d'Hamon la grâce même dans leurs croquis adorables de bébés gentils et joufflus. Mais Hamon avait eu l'esprit de deviner les fossettes de ces bras potelés, les rondeurs de ces joues, les grâces de ces petons et de ces menottes. Il savait voir et sans les lunettes d'un autre.

Il avait d'ailleurs beaucoup d'esprit, un esprit à lui, tantôt narquois et fin, tantôt brutal et violent.

« Comment peux-tu boire de ce vin-là ? lui disait-on, devant quelques bouteilles de poison rouge. Il est odieux ! »

Hamon riait :

« Qu'est-ce que ça fait, pourvu qu'il soûle ? »

C'est la traduction brutale du vers de Musset :

Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ?

Des vers! Hamon lui-même rimait... en riant. Il avait dessiné, un jour, une petite Parisienne trottant vers quelque adultère avec une Allégorie voletant devant elle, et, derrière, une femme de chambre. Puis il avait écrit au-dessous :

Le Remords la précède, — et sa bonne la suit!

C'était bien pour une plaisanterie. Mais ce délicat, ce chercheur, ce pompéien, ce raffiné péchait par le trop de recherche, par la préoccupation du sujet. En 1849, dans un tableau, *l'Égalité au sérail*, il montrait au public stupéfait trois femmet mesurées sous une pipe turque comme un conscrit sous la toise. On se regardait, cherchant à deviner l'énigme.

« Eh bien! à l'atelier, ce même homme faisait, nous disait M. Gérome, des esquisses vigoureuses comme des Rembrandt! »

Hamon n'est pas le seul exemple artistique de ce qu'on pourrait appeler un tempérament *refait*. M. Ch. Chaplin, aujourd'hui préoccupé des tons roses de Boucher, a bien débuté par des paysanneries, des fileuses d'Auvergne, des vachères, et manié la quenouille avant l'éventail [1]!

---

1. Xavier Aubryet adressait, en ce temps-là, à propos des *Porchers des Cévennes*, un sonnet à *Charles Chaplin, qui a peint des cochons et des femmes*.

En 1855, Hamon avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur. Pendant quelques années, ses succès continuèrent. *La Saison des papillons, la Boutique à quatre sous*, *la Cantharide esclave,* plaisaient toujours par leur charme bizarre. La critique commençait pourtant à montrer les ongles. « Les toiles de M. Hamon, disait *l'Artiste*, sont à peine couvertes, ses tons vont s'altérant de plus en plus, c'est le rêve d'une ombre. Nous ne demandons pas un truellage, mais, s'il est bon d'être délicat, il faut exister, même au prix d'un peu de grossièreté ! » Hélas! Hamon répugnait à cette grossièreté ! Ce gros railleur dans la vie était un croyant en son art. Il illustra un poème de Méry, *les Vierges de Lesbos*, et partit pour l'Italie. C'était en 1865. Sa santé était déjà fort atteinte.

Il habita alors tour à tour Rome, Capri, Saint-Raphaël, puis il reparut au Salon de 1873 avec un tableau qui fit sensation, *Triste Rivage.*

Le triste rivage, disions-nous alors, qui restera une énigme pour bien des gens, est, j'imagine, le rivage où viennent aborder, au delà de la vie, les amants heureux ou malheureux. C'est le rivage qui s'ouvre sur la terre idéale où se rencontre le paradis des amants. Ophélie, toute de blanc vêtue, sa robe parsemée encore des fleurs qu'elle effeuillait en se laissant bercer par l'eau courante; Ophélie, morte et ressuscitée à la vie nouvelle, gît encore étendue sur « le triste rivage », et déjà l'Amour, un joli petit Amour blanc, blondin, grassouillet,

frisé, souriant, un Amour comme les peint M. Hamon, accourt avec ses ailes de colombe et déjà console Ophélie, en lui disant tout bas qu'elle reverra son Hamlet. En effet, au rivage où vient d'aborder la pauvre fille, les amants nés du rêve des poètes et ceux qui se sont autrefois rencontrés dans l'histoire sont rassemblés, et leur foule entoure Ophélie, la nouvelle venue, comme pour la saluer.

On entrevoit, dans la pénombre de ce tableau éclairé d'une lumière spectrale, les traits aimés des amoureux célèbres. N'est-ce point Faust, là-bas, près de Marguerite? N'apercevons-nous pas Laure auprès de Pétrarque? Et la Francesca da Rimini ne s'avance-t-elle point, souriante, au bras de Paolo, son amant? Les poëtes eux-mêmes, si j'ai bien vu, sont là, vivants, côte à côte avec les fils de leur génie. Homère, Dante, Cervantes ne se détachent-ils point de cette foule de personnages que M. Hamon a groupés autour de l'eau sombre, de cette eau d'un vert noir, qui tout à l'heure encore emportait Ophélie?

L'effet produit par ce tableau est tout à fait singulier et n'a rien de vulgaire. Certes le sujet et la composition manquent de clarté. On serait fort empêché pour démêler au juste ce que l'artiste a voulu peindre, mais l'œuvre d'art est tout à fait supérieure, à dire vrai, ce je ne sais quoi de mystérieux, d'indécis qui l'enveloppe, ajoute encore à sa valeur. On est saisi, attiré, on se sent en présence d'une chose peu commune.

Cette lumière élyséenne, ce paysage assombri, au loin ce long cortège de figures aux toges blanches, théorie d'amants et d'amantes qu'on prendrait pour une troupe de pilleurs d'épaves et dont les lampes trouent de lumières étranges la demi-obscurité qui les enveloppe; — devant nous, ce frais, cet enfantin visage d'Ophélie, aux longs cheveux blonds comme de la soie floche, ce sourire indécis sur ces lèvres qui déjà se colorent, et surtout cette étrangeté d'arrangement, ces groupes de personnages jetés dans le plus terrible des paysages, — vrai paysage de l'Armorique et qui nous rappelle que M. Hamon est fils de la Bretagne, — tout cela, encore une fois, compose une des œuvres les plus originales et les meilleures du Salon.

Je le répète, le tableau semblera difficile à comprendre. M. Hamon se plaît à ces *devinettes* aimables. C'est un Sphinx qui se nourrit, non de chair humaine, mais de roses de Pæstum.

Ce devait être là le dernier succès et comme le chant du cygne de ce poète du pinceau.

Hamon était déjà frappé à mort. Il survécut une année encore, et ce fut tout. Il emporta avec lui tout un art, souvent affecté et d'une préciosité cherchée, comme, par exemple, lorsqu'il nous montre un papillon enchaîné ou de petits amours enfermés dans une cage à poulets, mais souvent aussi exquis et achevé.

Hamon, je le redis encore, est un amoureux de l'art antique qui, dans l'antiquité, n'aime et ne choisit que les bergeries de Théocrite ou les épigrammes de Moschus. Il préfère Anacréon à Homère, et trace élégamment du bout de son pinceau une sorte d'*Anthologie* semi-athénienne et semi-parisienne qui fait songer aux élégantes inscriptions de certains marbres grecs : *Salut, déesse de Paphos! Tous les éphémères mortels honorent ton immortelle puissance!* Rien de plus coquet et de plus séduisant parfois que cet art tout particulier, et, quoique je demande à l'artiste autre chose que des pastiches de l'antiquité et des peintures qui

rappellent parfois les petits marbres antiques du *Musée secret* de Naples, je ne puis m'empêcher de goûter pourtant cette grâce spéciale, cette harmonie, cette gentillesse personnelle.

Il y a de l'André Chénier dans cet homme dont les fillettes gardent un charme indécis qui tient à la fois de la femme et de l'enfant. Le souffle de l'*Oaristys* avait passé sur ce front.

Paul Delaroche, à l'atelier, devant l'esquisse d'Hamon représentant *le Massacre des innocents*, avait raison de dire : « C'est de la poésie ! Voyez ! Cela est pensé. »

Sans doute la vie moderne est autrement attirante, savoureuse, féconde, que l'art des néo-grecs, des archaïstes, de ceux qui n'étudient la nature que dans les bas-reliefs, les fresques ou les statues, mais je ne serais pas fâché cependant qu'il y eût, de temps à autre, en cette époque où la facture et le *morceau* entraînent tout, un artiste dont on pût dire, comme Delaroche devant l'esquisse d'Hamon :

« Voilà un peintre qui pense ! »

J. C.

Imp. Jouaust.

J. F. MILLET
1814-1875

Jouaust. Ed.

A. Salmon. Imp

J.-F. MILLET

1814-1875

L'HOMME dont nous allons essayer de caractériser l'œuvre, ce « paysan de génie », comme on l'a appelé, Jean-François Millet, naquit à Gruchy, un hameau de la commune de Gréville, dans le canton de Beaumont (Manche), au mois d'octobre 1814. Alfred Sensier, son ami, qui a laissé de Millet une biographie volumineuse, artistiquement publiée et complétée par M. Paul Mantz, s'était donné la peine de relever cette date controversée sur le registre même de la commune de Gréville-Gruchy. — Je lisais naguère dans le *Rappel* un article, plein d'enthousiasme et d'émotion, d'un poète encore jeune qui décrit ainsi la maison natale du peintre des paysans :

Au centre du hameau, dit M. Charles Frémine, sur la route qui le coupe en deux, s'ouvre une venelle, obscure, tortueuse, bordée de pignons lézardés, hors d'aplomb, tout empanachés de lierre. Brusquement la venelle s'évase. On est dans une cour, deux enfilades de constructions délabrées se faisant vis-à-vis, et reliées au fond par un bout de haie verdoyante; au milieu, la bouche ouverte d'un vieux puits où glisse une corde luisante.

Sur la première maison à droite, en entrant dans la cour, on lit cette inscription gravée sur un bloc de granit rose enchâssé au-dessus du linteau de la porte :

ICI EST NÉ LE PEINTRE
JEAN-FRANÇOIS MILLET
LE 4 OCTOBRE 1814

Cette maison regarde le soleil levant. Elle n'a qu'un étage avec deux fenêtres correspondant à celles du rez-de-chaussée. Une demi-croisée de pierre tatouée de mousses rougeâtres, et percée au centre de la façade, lui imprime comme une marque d'ancienneté. Le toit fraîchement restauré est recouvert d'ardoises. Une vigne collée au mur le sépare et l'isole des habitations voisines.

Nous ne l'avons pas vue, cette maison natale, mais il nous reste dans le souvenir l'image calme et grandiose, dans sa simplicité rurale, de la maison qu'habitait Millet à Barbizon, et où il mourut.

Depuis quelques années, ce Barbizon est devenu une sorte de station d'été où le *high-life* va promener ses vêtements à la mode; mais je l'ai connu à l'heure où ce n'était encore qu'un nid de peintres et de paysans. Alors, en passant dans la

rue du village, où Charles Jacque, cet autre maître admirable, habitait, nous apercevions souvent, par la fenêtre entr'ouverte, l'été, une famille paisible et recueillie travaillant, les garçons attentifs, les jeunes filles courbées sur leurs travaux d'aiguille, tandis que parfois le père, sorte de quaker rural à la barbe noire, faisait quelque lecture à haute voix. Cette famille qui imposait ainsi le respect était celle du peintre Millet, et ce lecteur grand et solide, c'était l'auteur de tant d'œuvres élevées et puissantes où la vie des ruraux se trouve rendue d'un pinceau poétique et mâle.

J.-F. Millet, l'homme le plus doux du monde, disait quelquefois en riant : « A l'atelier de Paul Delaroche, mon maître, on m'appelait l'*homme féroce.* » Il n'était pas féroce, mais il était d'une âpre et forte nature, un ouvrier des champs, un enfant du peuple. « Ceux, a dit Michelet en parlant de lui-même, qui arrivent avec la sève du peuple apportent dans l'art un degré nouveau de vie et de rajeunissement, tout au moins un grand effort. » Il en fut ainsi pour Millet. Il se fit le peintre des gens de la glèbe, des paysans, des matelots, des semeurs, des bateleurs, des moissonneurs, des glaneurs, des bergers, des tondeurs de moutons, de tout ce peuple des champs qu'il

simplifia, qu'il idéalisa tout en le faisant *vrai*, — comme s'il eût transformé, tout en lui conservant ses premiers traits, l'*animal à face humaine* dont parle si magnifiquement La Bruyère, en un personnage virgilien ou biblique.

Pour moi, toute la manière même de Millet apparaît dans un simple dessin, que je trouve exquis et dont on a publié la photographie. Une petite paysanne toute nue se baigne, plonge son corps juvénile dans l'eau pure d'un ruisseau. Elle a laissé sur la berge ses gros vêtements et ses lourds sabots. S'ils n'étaient point là, ces sabots posés sur l'herbe fraîche, qui songerait, en apercevant cette exquise fillette à peine pubère, à une paysanne de nos champs? Personne. Le dessin, au contraire, évoquerait aussitôt un ressouvenir d'antiquité. Ce n'est point Margot ou Toinon qui se baigne là. c'est Chloé ou Galatée, c'est Amaryllis, c'est une nymphe de la Grèce. Mais les sabots sont tout près, et le réalisme puissant du maître imprime sa marque sur l'idylle, tout en prouvant qu'il n'y a ni antiquité ni modernité pour la forme éternelle de l'éternelle beauté.

Millet avait d'ailleurs débuté, tout comme un autre, par des sujets académiques ou historiques. M. Alexandre Dumas possède de lui un superbe

morceau en ce genre, une *Résurrection de Lazare* d'une exécution vraiment tragique.

On a cité bien des fois de Millet un *Œdipe détaché de l'arbre,* et j'ai vu de lui un dessin représentant un homme et une femme enlacés qui semblait la copie d'un bas-relief antique exécutée au crayon par Prudhon [1]. Mais l'enfant de Gruchy, le paysan de la Manche, avait toujours beaucoup aimé les paysans, et de bonne heure s'était pénétré de la savoureuse poésie des champs. A coup sûr, son talent n'avait rien d'apprêté et de *voulu* dans sa robuste originalité. Et pourtant je crois que les lectures du peintre n'auront pas peu contribué à le pousser dans la voie vaillamment suivie. Il y a du lettré chez ce naïf.

La plupart des tableaux de Millet me font songer à ce quatrain que George Sand lut un jour sous une gravure d'Holbein, quatre vers terribles où un poète inconnu parle à l'*homme des champs :*

A la sueur de ton visaige
Tu gagneras ta pauvre vie;
Après long travail et usaige,
Voicy la Mort qui te convie.

---

1. J'ai là, dans mon album, un Millet des plus curieux : c'est un dessin de pendule de style Empire : deux femmes debout autour d'une boule ronde formant cadran. C'est un modèle d'art industriel exécuté pour un marchand de bronzes qui devait payer cela à Millet quelques francs, peut-être quelques sous. On prendrait ce croquis pour un *crayon* de Barye.

Millet, lui aussi, a fait un jour convier par la Mort le pauvre qui gagnait sa vie *à la sueur de son visaige,* — et son tableau de *la Mort et le Bûcheron* respirait la sinistre poésie qui avait comme secoué le peintre durant toute sa vie.

Beaucoup de ses tortures, de ses angoisses, de ses désespoirs mornes, avaient passé dans ce tableau, et lui aussi, le pauvre grand chercheur, il avait été plus d'une fois le bûcheron fatigué, « laissant là son fardeau, songeant à son malheur », et se demandant le plaisir qu'il avait pu avoir depuis sa venue au monde :

Point de pain quelquefois, et jamais de repos.

Oui certes, point de pain! De tous les artistes de ce temps qui purent un moment dire : « Je souffre », Millet est peut-être celui qui a le plus souffert. Je tiens à mettre le public, la bête du nombre, face à face avec ses erreurs, ses injustices et ses ignorances. Un Millet naîtrait encore, qu'il se trouverait encore une foule et des *amateurs* pour passer indifférents devant ses tableaux. M. W. Bouguereau ne disait-il point à M. Chaigneau il n'y a pas si longtemps : « Millet vivrait et il exposerait de nouveau, que je le refuserais encore ! »

Vraiment les peintres d'aujourd'hui ont beau jeu à se plaindre lorsqu'ils *ne vendent pas,* comme ils disent. Ne pas vendre, c'est ne pas vendre un tableau dix ou douze mille francs. Aux prix où certains Américains ont payé les tableaux de genre, combien devrait-on payer les joailleries d'Eugène Delacroix, si un Delacroix nouveau nous était né? Les peintres fashionables et élégants d'aujourd'hui, qui font partie d'un cercle, qui se cravatent de blanc aux *premières,* qui obtiennent une décoration dès qu'ils ont trois médailles, — ce qui peut les mener en trois étapes, en trois ans, à un but que les écrivains mettent vingt ans à atteindre, — les peintres *gommeux* d'à présent, pour tout dire, se plaignent de la difficulté qu'ils ont pour *arriver !* — Arriver à la fortune et à un petit hôtel, soit. Mais ces vrais artistes qui s'appelaient Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, Paul Huet, J.-F. Millet, souffraient bien autrement! Jules Dupré peignait *pour quinze francs* des devants de cheminée. Théodore Rousseau vendait parfois un chef-d'œuvre pour avoir non pas même du pain, mais du tabac. Géricault donnait au fils de Jamar, son marchand de couleurs et de toiles, *le Cuirassier,* qui est au Louvre, en lui disant : « Je ne veux pas l'*effacer* moi-même. Ce cuiras-

sier est à vous si vous me donnez une toile neuve ! » Mais, encore une fois, Millet, le rustique et solide Millet, souffrit plus que tous les autres. Lui, littéralement, il resta plusieurs jours sans manger. Il connut les journées sans pain pendant lesquelles il poursuivait toujours son rêve. « Et ils se plaignent, ceux d'aujourd'hui ! nous disait en haussant les épaules un des plus grands parmi ces anciens, Dupré. Ils se plaignent ! Et ils s'appellent artistes ! Des marchands, des *modistes,* des négociants, des spéculateurs, des boursiers de la peinture, soit ! Mais des artistes ! Allons donc ! Les derniers sont morts ! »

C'est dans le livre d'Alfred Sensier, et aussi dans une brochure de M. A. Piedagnel, qu'il faut aller chercher sur Jean-François Millet la vérité vraie, souvent puisée auprès de Millet lui-même. Sensier cite des lettres déchirantes ou des mots superbes. Il y avait un esprit biblique chez cet homme, qui d'ailleurs, au dire même de ses plus intimes amis, s'était bâti toute une théorie d'art austère, simplifiée, quasi hiératique, qui n'allait pas sans maniérisme. On peut être robuste, puissant, et être maniéré. Mais non, Millet avait vu la nature comme il la dessina et la peignit, avec ses grandes lignes superbes, ces silhouettes hu-

DESSIN INÉDIT DE J.-F. MILLET

(Collection de M. Giacomelli)

maines se découpant sur les immensités des plaines ou les arêtes des horizons, et, à notre tour, nous la voyons telle qu'il nous l'a montrée, cette nature aux traits nets, larges et forts. Un grand peintre est un homme qui fait *remarquer* aux autres hommes quelque chose qu'ils n'avaient point vu, qu'ils n'avaient pas même soupçonné. Il est des coins de la nature ignorés encore, comme il est des détails inaperçus : un peintre arrivera, un astronome viendra, et nous les verrons.

La critique, du temps que Millet luttait, lui reprocha souvent — non pas d'aimer la vérité, — mais de la violer. Eh! Rembrandt ne fit-il pas maintes fois aussi de l'*art brutal?* Mais J.-F. Millet n'allait jamais, dans ses rusticités, à la brutalité de parti pris. Ses paysans, avec leurs vêtements sans plis, leurs gestes sobres, leurs attitudes augustes, ont parfois la grandeur de personnages de frises antiques. Il voyait grand. J'ai lu que Decamps, qui avait, après Millet, peint un tableau représentant un berger regardant couler l'eau, dit un jour : « Nous avons traité le même sujet. Mais j'ai fait un paysan au bord d'un ruisseau ; Millet a fait un homme au bord d'un fleuve. »

Voilà le mot, et c'est ici un jugement pittoresque, un jugement de peintre. Millet grandissait

ses sujets. La scène la plus vulgaire, avec lui, un fait divers de basse-cour, prenait l'aspect grandiose d'une tragédie. Nous représente-t-il des paysans prêts à égorger un cochon, cette boucherie vulgaire nous apparaît toute frissonnante, et les Atrides ne me semblent pas plus effrayants que ce porcher armé d'un couteau. Il nous peint une *Cardeuse de laine,* et je songe à la Bible; — un paysan qui laboure, et je pense au *Peuple* de Michelet. Théophile Gautier, il est vrai, et Paul de Saint-Victor, trop dédaigneux de ces robustesses, souriaient là devant et prononçaient le nom de Dumollard.

Lorsqu'on lui reprochait, comme le faisaient injustement ces deux maîtres critiques romantiques, de ne point comprendre le *charme de la campagne*, J.-Fr. Millet répondait par quelque admirable lettre comme celle-ci, et qui donne bien la *caractéristique* du maître, un Millet à la plume :

Barbizon, 30 mai 1863.

Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne; j'y trouve bien plus que des charmes : d'infinies splendeurs. J'y vois tout comme eux les petites fleurs dont le Christ disait : « Je vous assure que Salomon même dans toute sa gloire n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles. » Je vois très-bien les auréoles des pissenlits et le soleil qui étale là-bas, bien loin par delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois

pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, puis, dans un endroit rocheux, un homme tout errené dont on a entendu les *han* depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. Cela n'est pas de mon invention, et il y a longtemps que cette expression, « *le cri de la terre* », est trouvée. Mes critiques sont des gens d'esprit et de goût, j'imagine, mais je ne peux me mettre dans leur peau, et, comme je n'ai jamais vu de ma vie autre chose que les champs, je tâche de dire comme je peux ce que j'ai vu et éprouvé quand j'y travaillais. Ceux qui voudront faire mieux ont certes la part belle.

Bien des critiques, de ceux qui assurent qu'il ne faut pas tout sacrifier au *sujet,* reprochèrent souvent à Millet l'*idée* même qui préside à ses créations ; et parmi ces critiques je trouve un peintre, Eugène Fromentin, qui a écrit ces lignes sur J.-Fr. Millet [1] :

Un peintre fort original de notre temps, une âme assez haute, un esprit triste, un cœur bon, une nature vraiment rurale, a dit sur la campagne et sur les campagnards, sur les duretés, les mélancolies et la noblesse de leurs travaux, des choses que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver. Il les a dites en un langage un peu barbare et dans des formules où la pensée a plus de vigueur et de netteté que n'en avait la main. On lui a su un gré infini de ses tendances ; on y a vu, dans la peinture française, quelque chose comme la sensibilité d'un Burns moins habile à se faire comprendre. En fin de compte, a-t-il, oui ou non, fait et laissé de beaux tableaux ?

---

1. *Les Maîtres d'autrefois.*

Supérieur comme penseur à Paul Potter, comme rêveur à Terburg, moins trivial que Jean Steen, Adrian Brauwer ou Ostade, est-il leur égal? se demande Eugène Fromentin : « Comme peintre, il a de quoi les faire rougir tous; comme homme, les vaut-il? »

Pourquoi les comparer entre eux? Oui certes, Millet les vaut : il est différent de ces Flamands, mais il est, sur certains points, leur égal. Il a sans doute singulièrement facilité la tâche de son pinceau en *simplifiant,* comme je le disais, en se contentant des aspects généraux d'une figure, des grandes lignes, des silhouettes; mais sa facture même n'est point sans grandeur. On a pu dire, et je le répète encore, qu'elle était biblique. Le vif sentiment de modernité qui se dégage de ces toiles est une majesté altière. Tel rustre, avec Millet, devient imposant comme un souverain. Les Arabes ont de ces poses inconsciemment superbes. La face brutale d'un paysan de Millet est empreinte de la noblesse du travail. Les deux pauvres gens qui s'inclinent quand sonne l'*Angelus* ont, malgré leur laideur, la fierté de lignes de ces gentilshommes de Raphaël agenouillés devant l'autel de *la Messe de Bolsène.*

Il y avait un peu d'affectation, m'a-t-on dit, dans

la rusticité de Millet. Il était à la fois raffiné dans ses goûts et porté à croire que la foule même peut comprendre les raffinements, goûter Virgile, aimer Théocrite, sentir la saveur agreste d'un Robert Burns. En quoi il se trompait, ce paysan lettré. « Je dois vous dire, écrivait-il à un ami, que Burns me plaît infiniment et qu'il a bien son goût de terroir. » Sans doute, mais ce *goût de terroir* du poète écossais qui se détournait parfois de son chemin pour ne pas troubler les oiseaux ou ne point casser une épine blanche, tout le monde était-il capable de le sentir comme Millet?

Il se révélait tout entier, d'ailleurs, en ses tendances artistiques, lorsqu'il écrivait à Théodore Pelloquet, — ce bohème sympathique et érudit qui a beaucoup fait pour la gloire des peintres contestés, lui, le pauvre hère demeuré en chemin — : « L'habileté de facture doit être employée par le peintre en vue d'accomplir le bien.» Il ajoutait : « Malheur à l'artiste qui montre son talent avant son œuvre! Il serait bien plaisant que le poignet marchât le premier ! » C'était, on le voit, le contraire de la théorie de Courbet. Le peintre Millet raisonnait un peu comme P.-J. Proudhon dans ses livres d'esthétique démocratique : il entendait qu'on moralisât les masses par

la peinture. Il s'élevait avec colère contre les artistes qui « flattent le mauvais goût et les mauvaises passions à leur profit, sans aucun souci du bien », et qui, comme le dit Montaigne, *artialisent* la nature au lieu de naturaliser l'art.

C'étaient, d'ailleurs, à Barbizon, de fréquentes discussions sur un tel sujet avec le peintre Charles Jacque, très républicain d'opinion, mais ne croyant pas que l'art soit précisément compréhensif pour la masse des hommes et le flot des passants.

Un jour, il y avait dans l'atelier de Millet, sur un chevalet, un de ses tableaux les plus célèbres, représentant dans les costumes rustiques d'aujourd'hui *Ruth et Booz* entrant dans une ferme au moment du repas des laboureurs : Ruth conduisant Booz et chargée d'une brassée de glanes. Une idylle. Pendant que Millet discourait, la porte s'ouvre; un grand beau gars que tous ceux qui ont visité Barbizon jadis ont dû connaître, l'aubergiste Lugnot, le successeur du père Ganne, entre, et du premier coup, apercevant Ruth et Booz et ces ruraux accroupis dans la ferme, se met à rire d'un large, gros et franc rire de bon garçon.

« Et pourquoi riez-vous ? demanda alors le

peintre des laboureurs. — Dame, Monsieur Millet... c'est votre tableau ! — Mon tableau ! Qu'est-ce qu'il a, mon tableau ? — Il est si drôle ! Et si bien çâ, si bien ça ! — Quoi donc *ça ?* — Ce garde champêtre, Monsieur Millet, qui arrête cette fille parce qu'elle a volé des *ails !* »

Millet était abasourdi.

« Et voilà, dit alors Charles Jacque, la réponse à votre théorie ! »

Le peintre de *Booz* ne parla plus, pendant quelque temps du moins, des opinions artistiques de la foule.

Je voudrais peindre Millet parlant et raisonnant ainsi, mais *de visu*. Une page très vivante d'Alfred Sensier nous rend une sorte de Millet en pied et en promenade, et je ne crois pas qu'on ait mieux évoqué une figure que dans cette sorte de double daguerréotype d'une physionomie et d'une conversation. On devine chez Sensier l'auditeur passionné qui, le soir, rentré chez lui, a pris en note les propos de la journée, comme le pouvait faire cet humble scribe d'Eckermann venant d'écouter le grand Goethe :

Une petite photographie faite à Barbizon par un de nos amis, dit Sensier, le précise avec vérité. Il est là grandi, exprimé comme un chef de rustiques combattants. Il est en pied,

debout, en sabots, le dos tourné vers un mur, la tête levée, le corps droit et fier, la jambe avancée comme un homme qui prend son aplomb, le chapeau à la main, les cheveux jetés en arrière, le regard fixé sur une chose menaçante. On le prendrait pour un de ces paysans enthousiastes, victime de nos guerres civiles qui, vaincu, regarde la mort sans pâlir. Ce petit portrait est, pour moi, toute la vie de Millet.

Il en était assez content et, quand je lui dis : « Vous ressemblez à un chef de paysans qu'on va fusiller », il me regarda comme un homme presque fier de cette traduction.

Puis, Sensier nous le montre parlant, sous la tombée du crépuscule, des légendes, de la Bible, citant les textes, éloquent comme un prédicateur. On conçoit qu'en s'élevant à des hauteurs semblables un tel artiste dût être assez incompris. « Plus on s'élève, dit Jules Dupré, plus on s'isole. »

Millet, d'ailleurs, s'il eut fort à lutter contre les préventions et les ignorances, rencontra des défenseurs convaincus, et avant tous il faut placer M. Castagnary, qui, dans ses *Salons,* alors que Millet était quasi bafoué et presque misérable, le saluait déjà comme le devait faire plus tard la postérité. Nous-même, nous regardons comme un honneur d'avoir, à nos débuts, d'instinct et dès les premiers écrits de notre plume, rendu justice à ce grand artiste [1]. Je me rappelle le temps

1. « J'arrive enfin à Millet, écrivais-je en 1863. Mettant d'abord de

où, avec notre ami le paysagiste Ferdinand Chaigneau, nous passions devant la fenêtre de Millet respectueusement, et nous regardions ce tableau dont je parlais il y a un moment. Tandis que le père lisait à haute voix, les filles tricotaient ou cousaient sous la lampe. Il avait neuf enfants, et, comme quelqu'un lui en demandait le nombre : « Je l'ignore, répondait-il, je les compte à table ! »

Alors, pour nourrir la famille, que d'efforts, et de labeurs, et d'angoisses ! Les maladies, les névralgies, les migraines. On donnait en ce temps-là pour quinze francs des dessins dignes du Louvre. M. Eugène Lavieille emportait, un dimanche, seize ou dix-huit esquisses, tableaux, morceaux divers, qu'il vendait, çà et là, en hâte, parce qu'à la maison Millet on avait besoin de trois cents

---

côté sa *Cardeuse de laine*, que nous avons connue tondant un mouton voilà deux ans, il n'y a plus que les plus grands éloges à accorder à ses deux autres toiles. Quelle vérité sombre, quelle farouche poésie dans son *Défricheur !* Ce paysan, se reposant sur sa bêche, l'air abruti, le visage empourpré par le labeur, les cheveux épars, est effrayant. Il fait songer à ce terrible portrait du laboureur écrit par La Bruyère, comme la première plainte du misérable contre les puissants. La campagne s'étend au loin, plaine immense ; derrière le défricheur, la terre retournée marque son chemin et son œuvre. Une harmonie triste est répandue sur tout le tableau et le rend parfait. Je préférerais pourtant le *Berger*, qui, enveloppé dans sa limousine, ramène son troupeau au bercail, tandis que le soleil ensanglanté se couche au loin et baigne ses rouges rayons dans les flaques d'eau de la route. Rien n'égale l'effet terrible de cette scène pour qui sait regarder et comprendre. » (*Lettres familières sur le Salon de* 1863, dans le journal hebdomadaire *le Jean Diable.*)

francs ! La réunion de ces pièces vaudrait aujourd'hui une fortune.

Pour se consoler, le maître, le vaillant honnête homme, n'avait que sa femme et ses *petits*. Mais comme il les aimait, ceux-là ! Il *bûchait* pour eux comme un tâcheron. Il y avait, depuis 1844, des années que cela durait[1].

Un jour, au lendemain de l'invasion, il voulut revoir la vieille maison où il était né. Il n'était pas revenu à Gruchy depuis qu'il l'avait quitté.

C'est pour moi, écrivait-il alors, une bien grande et bien triste émotion de revoir en étranger la maison où je suis venu au monde, où mes parents ont vécu et sont morts. En approchant de cette pauvre maison, je me sens le cœur si gros que

---

1. Au Salon de 1844, Millet avait débuté par *la Laitière, la Leçon d'équitation,* pastel. Il a exposé depuis : *Œdipe détaché de l'arbre, les Juifs à Babylone* (1845-1848) ; *Paysanne assise, Semeurs, Botteleurs* (1849-1850) ; *Moissonneurs, Bergers, Tondeurs de mautons* (1852) ; *Paysan greffant un arbre* (1855) ; *Glaneurs* (1857) ; *Femme faisant paître sa vache* (1859) ; *Femme faisant manger son enfant, l'Attente, une Tondeuse de moutons* (1861) ; *Berger ramenant ses troupeaux, Femme cardant de la laine, Paysan se reposant sur sa houe* (1863) ; *Bergère avec son troupeau, Paysans rapportant à leur habitation un veau né dans les champs* (1864) ; *le Bout du village de Gréville* (1866) ; *la Mart et le Bûcheron, Parc à moutons au clair de lune, Récolte des pommes de terre, Planteurs de pommes de terre, l'Angelus du soir* (1867) ; *la Leçon de tricot* (1869) ; *Novembre, la Femme battant le beurre* (1870). Ce Salon de 1870 devait être le dernier où figurât le nom de Millet. Le maître continuait son âpre poème des champs, mais sans l'exposer. La maladie d'ailleurs venait.

Et, en fait d'honneurs officiels, qu'avait donc récolté Millet, de 1844 à 1870, pendant vingt-six ans de travaux ? Une médaille de deuxième classe en 1853, une médaille en 1864, une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1867 et la croix en 1868. Avec cela beaucoup de déboires, de crève-cœur, de lassitudes et de misère.

je n'y peux pas tenir. Oh! tout ce que cela me fait venir à l'esprit! J'ai aussi parcouru les champs où je travaillais autrefois. Où sont ceux qui y travaillaient avec moi? Où sont les pauvres gens qui regardaient avec moi l'immense étendue de la mer? — Ces champs sont à des étrangers qui ont maintenant le droit de me demander pourquoi j'entre là et de m'en faire sortir. Je suis tout gonflé de mélancolie et de tristesse.

Millet, dit fort bien M. Frémine en citant cette lettre, est tout entier dans ces lignes. C'est ainsi qu'il écrivait, et aussi qu'il peignait, avec une simplicité naturellement grande et émue. « Qu'on se figure le tableau qu'il aurait laissé de sa maison s'il l'eût peinte sous le coup des sentiments dont ce fragment de lettre déborde. »

Après ce voyage au passé, J.-Fr. Millet s'en revint à son coin de terre sur la lisière de la forêt de Fontainebleau. Il se renferma dans son atelier, cherchant toujours ce qu'il appelait, dans une lettre à M. Camille Lemonnier, le vigoureux critique et romancier belge, *la plus puissante vérité,* et, après l'avoir poursuivie encore, il s'alita vers la fin de décembre 1874, entendit, un jour de janvier, sous ses fenêtres, le bruit affreux de l'égorgement d'un cerf par des chasseurs, et dit : « C'est un pronostic. La pauvre bête m'appelle : je vais mourir! » — Ce n'était déjà plus le même homme qui disait un jour à son médecin ce mot

admirable : « Docteur, guérissez-moi ; je n'ai pas le droit d'être malade. Il faut que je vive pour les miens. » Il était comme las et vaincu, et, le 20 janvier 1875, à six heures du matin, il rendait le dernier soupir. Félicien David avait dit : « Je vais mourir ! » en voyant un corbeau entrer dans son petit entresol de la rue Pigalle.

Un groupe de peintres et de disciples de deux admirables artistes s'est formé, il y a plus d'une année, pour ouvrir une souscription dans le but d'élever un monument à Jean-François Millet et à Théodore Rousseau. M. Chapu, l'auteur de la *Jeunesse* éternelle apportant le rameau d'or au tombeau de Regnault, a promis son concours. C'est lui qui unira dans le même médaillon de bronze les traits ou qui sculptera, côte à côte dans le même marbre, les images fraternelles de ces deux maîtres.

Deux grands maîtres, deux grands noms. Deux naturalistes qui ont rendu, dans ses magnificences, dans ses réalités saines, et non dans ses hideurs, la grande Cybèle immortelle : Théodore Rousseau, un poète ; Jean-François Millet, un paysan, comme dit G. Verdi en parlant de lui-même.

Ils se connaissaient et ils s'aimaient. Ils avaient entre eux la fraternité de l'admiration. Ils se sen-

taient les coudes dans la bataille. Ils partageaient leurs rations de croûtes sèches. Tous savaient alors le prix de la fraternité dans le combat. A l'heure où Théodore Rousseau était nié, où les marchands ne voulaient pas de ses tableaux qu'ils appelaient de la *soupe aux herbes,* où le jury refusait ses toiles, Dupré s'attelait à la renommée de son ami et le faisait entrer au Salon par droit de conquête. Et Théodore Rousseau mourant serrait la main d'un ami, et, parlant de J.-Fr. Millet, disait : « Vous avez vu de belles choses chez Millet, n'est-ce pas?... de belles choses sur nature!... N'est-ce pas, c'est beau? »

On les eût pris, ceux-là, pour les soldats d'une même idée, pour les servants d'une même patrie, l'Art. Jamais une pensée mercantile. Les jalousies des peintres se demandant entre eux si tel ou tel *vend* ou *ne vend pas* n'existaient point.

On leur dressera un monument à Barbizon, où ils ont vécu et où ils sont morts. Là-bas, tout près des sapins et des roches recouvertes de bruyères roses où ils dorment, Chapu fera revivre leurs visages.

Où l'élèvera-t-on, ce fraternel monument? Je sais un coin, à l'entrée de la forêt, où il serait bien placé, faisant de ces deux hommes quelque chose

comme les gardiens éternels de ce bois aux profondeurs superbes. Là, dans le mystère des grands chênes, sous la verdure de l'été, sous la pluie d'or des jours d'automne, sous le marbre de la neige d'hiver, Millet et Rousseau seraient représentés assis, leur palette à la main. On ferait silence autour du mausolée, comme si ces deux morts étaient là, continuant leur œuvre.

Ils ont pris possession de ce coin de terre où les oiseaux chantent à l'heure des nids, où les orvets courent dans la mousse comme des rubans de cuivre, où le chevreuil parfois vient furtivement brouter, inquiet et farouche. Qu'on le leur abandonne ! Qu'ils en soient les maîtres éternels ! Voilà des statues auxquelles, du moins, personne ne jettera de boue en passant ni d'encre en écrivant !

Race de vieux peintres convaincus, laborieux, courbés sur leur tâche, ouvriers de leur devoir, peu préoccupés du gain, mais enfiévrés du mieux, ne sachant guère ce que c'est que le *chic,* et la *mode,* et le dandysme artistique, ils étaient partis, comme pour la conquête d'une toison d'or, à la recherche de la *grande harmonie!...* Ils ont renouvelé l'art moderne; ils ont adoré la nature avec la gravité profonde des croyants et l'ardeur vaillante des amoureux.

« Je veux, disait Millet lorsqu'il peignait son *Angélus*, oui, je veux qu'on entende la cloche sonner! »

Et on l'entendra toujours, cette cloche éternelle, qui sonne, — comme l'Angélus du repos après le bon travail, — la lutte sans trêve et la longue journée bien remplie par un maître artiste et par un honnête homme.

J. C.

C. COROT

1796-1875.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon

C. COROT

1796-1875

Il faut donc nous habituer à contempler, éternisés par le marbre, — autant qu'il y a une éternité en ce monde, — les visages que nous avons connus souriants, les lèvres qui nous parlèrent autrefois! Ainsi pensais-je, cet été, devant le médaillon de Corot sculpté, là-bas, par Geoffroy Dechaume, en face de l'étang de Ville-d'Avray, où si souvent le bonhomme, le grand peintre, *le père Corot,* fuma sa pipe, regardant sur l'eau le brouillard du matin; et je me rappelais la première fois que je le vis, ce maître artiste dont le nom, tous les jours grandissant, semble, autant que celui d'un peintre, le nom d'un poète exquis.

C'était au Théâtre-Déjazet, il y a bien vingt ans aujourd'hui. On y jouait je ne sais plus quel

vaudeville, lorsque je vis entrer un homme que je devinai aussitôt. Habillé à la mode de la veille, sans façon, il paraissait tout dépaysé sous ce lustre et devant cette rampe. Corot cependant était un Parisien. Mais sa figure paterne, son teint coloré à la fois et bruni par le hâle des travaux en plein air, ses cheveux grisons, en coup de vent, le faisaient ressembler à quelque campagnard narquois. *Je suis un paysan!* dit Verdi avec l'orgueil d'un Proudhon parlant de ses *quartiers* de roture. A bien regarder pourtant le visage de Corot, soudain il s'animait, il s'éclairait; l'illumination remplaçait l'enluminure; le campagnard disparaissait; on ne voyait plus que l'artiste, le maître naturaliste, dans le sens réel du mot, le naturalisme pour lui n'excluant ni le charme ni la poésie des choses.

La tête était puissante et le front vaste, et cependant les traits étaient fins; le nez droit, dessiné d'un trait; la bouche, qui paraissait sourire volontiers, s'entr'ouvrait d'habitude, comme lorsque l'on contemple; mais surtout ce qui frappait en lui, c'était le front, ce front pur que surmontaient des cheveux fins, bien plantés, emmêlés, flottants. Ce front semblait recéler tout un monde de rêveries. L'œil allait et venait, brillant, spirituel, puis tout à

coup s'arrêtait et prenait une fixité singulière. Toute cette physionomie était faite de deux éléments : la gaieté, la pensée. Lèvres souriantes, regard songeur.

En face de Corot, dans ce théâtre, il y avait dans une loge, seule et vêtue d'une robe blanche, ses longs cheveux noirs encadrant un visage pâle, une femme, une inconnue, une héroïne de roman pour la beauté. Corot la vit, et, — accablante préoccupation de l'artiste, — il oublia le théâtre, le public, ouvrit son album, un petit album qui tenait dans sa main, il prit son crayon, il mit ses lunettes, et se mit à dessiner cette femme. Il s'arrêtait de temps à autre, regardant à droite, à gauche, si on l'épiait, puis il reprenait son croquis, et cette femme demeurait immobile, comme si elle eût compris qu'elle servait de modèle à un grand artiste.

Où la retrouverait-on maintenant, cette apparition qui évoqua ainsi, tout à coup, aux yeux de Corot, le fantôme de l'idéal? En quelle toile poétique, au fond de quel bois lumineux, ce poète du pinceau l'a-t-il placée? N'est-elle pas devenue, depuis cette soirée dans le petit théâtre, quelque nymphe conduisant le chœur sacré de ses sœurs dans la vague lumière du matin? Le chercheur, le penseur, rencontre partout l'incarnation de son

idée, mais il la pare encore de toutes les richesses qu'il accumule en soi, et c'est ainsi que la femme devient fée, ou (avec Corot il faut revenir à Virgile) c'est ainsi qu'elle devient déesse :

Incessu patuit dea.

Au premier abord, je le répète, Corot ne semblait pas être l'homme de ses œuvres. Ce Théocrite du pinceau était né Français, ou plutôt Gaulois. Il riait volontiers, il racontait avec esprit, il *gaussait.* Quoi! ce bonhomme, ce brave homme, c'était le peintre si pur de tant de doux chefs-d'œuvre! c'était l'Orphée qui animait la ronde des dryades sous le feuillage des forêts sacrées! c'était le magicien qui faisait tenir un monde dans un paysage vague, poudreux, argenté, baigné d'une lumière divine! Oui. Mais encore une fois, à le bien étudier, sous cette gaieté une certaine mélancolie douce se tenait comme blottie, et le rire des lèvres n'empêchait point le cerveau de penser.

Papa Corot, pour parler comme M. Français, son élève, avait un mot d'ordre, le plus simple et le plus sûr du monde :

« Soyez *consciencieux,* disait-il, tout l'art est là. »

Seulement. à cette conscience, probité des

artisans, il faut ajouter encore (et il ajoutait) l'inspiration, l'*au delà* dans la conception et la vision.

« Corot éthéré, a dit de lui son ami Jules Dupré, le grand artiste Corot, peignait, pour ainsi dire, avec des ailes dans le dos. »

On ne saurait mieux donner l'idée de cette peinture qui fait songer aux fils de la Vierge courant par les beaux jours dans l'espace. Des ennemis, comme Couture, diraient : *Corot peignait avec de l'eau de savon.* Le mot pittoresque de Dupré est autrement éloquent et vrai.

Après la mort de J.-F. Millet, nulle perte ne pouvait être plus sensible pour l'art français que celle de Camille Corot, l'un des artistes contemporains qui auront le plus profondément marqué dans l'histoire de la peinture au XIXe siècle. Corot, et ce sera son éternelle gloire, ne procéda que de lui-même. Il demanda, si je puis dire, son originalité propre, non point à ceux qui enseignent le métier, mais à la nature elle-même. Il en dégagea la poésie, le charme, l'infini, non pas en essayant d'imiter ses devanciers, mais en traduisant ses sensations intimes, ses sentiments individuels, ses émotions de bonhomme pensif.

Né quatre ans avant le siècle, en juillet 1796, et

Parisien de Paris, Corot avait commencé par être commis à Rouen, chez un marchand d'étoffes. Il en sortit âgé déjà de vingt-six ans, et, malgré ses parents, il entra dans l'atelier de Michallon, puis chez Victor Bertin, pour y étudier la peinture. Mais ce ne fut pas en copiant des paysages académiques, ce fut en voyageant seul en Italie, et durant plusieurs années, qu'il arriva à rendre tels qu'il les voulait, tels qu'il les voyait, — ou plutôt, ce qui est plus juste, tels qu'il les sentait, — les champs, les ciels, les lointains fuyants, les coins de terre et les rêves aux vapeurs légères.

Il nous montrait, un jour, dans son atelier de la rue Paradis-Poissonnière, et avec un certain orgueil, sa première étude, datée de 1822, un simple tronc d'arbre mort où il découvrit déjà les *rapports* tant cherchés par ceux qui débutent. Il tenait à constater que, dès ses premiers essais, il était déjà lui-même. En nous amenant ensuite devant deux *études* d'Italie, l'une représentant le pont Saint-Ange, adorable et personnelle, l'autre le Colisée, d'une couleur dorée et d'une facture plus classique :

« Tenez, nous disait-il en désignant du doigt ce *Pont Saint-Ange,* voilà une chose que j'ai faite lorsque j'étais jeune. Certes je ne la referais pas

aujourd'hui. Et cependant on a mis vingt ans à s'apercevoir que de ces deux études, l'une, la plus fine et la plus argentée, la moins appréciée tout d'abord, valait cent fois l'autre ! »

Il ajoutait que, puisqu'il se produit de telles injustices pour les œuvres mêmes d'un peintre, à plus forte raison l'artiste lui-même doit-il se heurter à bien des obstacles.

Corot, en effet, avait lutté longtemps. On peut dire qu'il fut discuté, c'est-à-dire à peu près nié, pendant quarante et un ans. Ce ne fut guère qu'en 1863 (il avait déjà soixante-sept ans) que sa réputation devint solidement assise.

« A présent, disait-il gaiement, *ça y est.* Je suis content d'avoir vécu dix ans de plus. Il y a vingt ans, *ça n'y était pas.* »

Il avait exposé d'abord, au Salon de 1827, une *Vue prise à Narni* et la *Campagne de Rome;* puis, des vues d'Italie, des souvenirs des environs de Rome et de Florence[1]. En 1849, il envoyait au

---

1. Parmi ses tableaux les plus remarquables, on citait volontiers, dans les biographies : *Vue d'Italie* (1834); *Souvenir des environs de Florence* (1839); *la Danse des Nymphes, le Christ au jardin des Oliviers* (1849); *Soleil couchant dans le Tyrol* (1850); *Souvenir de Marcoussis, Effet de matin, Soirée* (1855); *l'Incendie de Sodome, Nymphe jouant avec un Amour, le Concert, Soleil couchant* (1857); *Dante et Virgile, Macbeth, Idylle, Tyrol italien, Études à Ville-d'Avray* (1859); *Soleil levant, Orphée, le Lac, Souvenir d'Italie, le Repos* (1861); *Étude à*

Salon cette *Danse des Nymphes* qu'on voit au Musée du Luxembourg, et qui semble une églogue de Virgile entrevue, au crépuscule, à travers une brume argentée.

Comment citer les tableaux, pour ainsi dire innombrables, de ce peintre des matinées heureuses et des soirs apaisés ?

Que de poésie dans ces toiles, dont les moins achevées, celles que Corot livrait parfois avec une précipitation dangereuse, gardent encore l'accent adorablement confus du maître ! Qui ne s'est arrêté, comme en présence d'un rêve entrevu, devant ces claires rivières où se reflètent des saules argentés ? Au loin, sous un ciel tendre et printanier, des coteaux s'élèvent, doucement fondus, et sur l'eau, dans une barque, quelque personnage coiffé d'une étoffe rouge, piquant sa note hardie

---

Méry (S.-et-M.) (1863) ; *Souvenir de Mortefontaine, Coup de vent* (1864) ; *le Matin, Souvenir des environs du lac de Nemi* (1865) ; *le Soir, la Solitude* (1866) ; *Saint-Sébastien*, paysage ; *les Ruines du château de Pierrefonds* (1867) ; *un Matin à Ville-d'Avray* (1868). Mais comment cataloguer cette œuvre innombrable, à la fois multiple et choisie ? Un fidèle du maître, M. Robaut, va le faire pourtant, en reproduisant, pour Corot comme pour Delacroix, la plupart des tableaux importants au trait graphique.

Corot avait obtenu une deuxième médaille en 1833, deux premières en 1848 et 1855, une deuxième à l'Exposition universelle de 1867. Décoré de la Légion d'honneur en 1846, il avait été promu officier le 29 juin 1867. Dans les derniers temps de sa vie, les peintres lui avaient offert une médaille d'or.

sur cette harmonie grise, rame lentement ou semble penser. Corot a répété peut-être deux cents fois un pareil motif, et toujours avec une grâce nouvelle. C'était une poésie tendre et berçante qu'on aimait et qui ne vieillissait pas.

Il adorait *ces effets* pleins de confusion où, selon son expression, la nature ressemble « à une toile blanchâtre où s'esquissent les profils de quelque masse ». Il aimait les frissons et les fraîcheurs de l'aube, les vapeurs matinales, le vague assoupissement du soir, les étoiles se mirant dans l'eau. Ce qu'il lui fallait, c'était l'infini : « On ne voit rien, et tout y est, » disait-il.

Et encore, pour expliquer comment il se plaisait à dégager l'intime poésie des crépuscules : « Lorsque le soleil est couché, disait-il, le soleil de l'art se lève. »

Il nous répétait, à nous, en haussant les épaules :

« On me reproche le *vague* de mes tableaux. Mais quoi! La nature flotte! Nous flottons! Le vague, c'est le propre de la vie! »

Visitant une fois le salon de peinture, Napoléon III fut amené par M. de Nieuwerkerke devant une *Aurore* de Corot qui semblait la traduction, par la palette, de ce mot exquis. L'em-

pereur demeura un moment pensif devant la toile et dit :

« Je ne comprends rien à cela ! Il faut se lever trop matin pour saisir cette poésie ! »

C'est l'*insaisissable* justement, la grâce confuse, ce qui ne se voit pas, ne se touche pas, semble au bourgeois un simple frottis, qui faisaient la puissance de Corot. « Mais alors, s'écriera-t-on, cet écho de l'âge d'or, ce charme abstrait, sont de convention pure ! »

Non, l'œuvre de Corot, quoi qu'en ait dit M. Merson, par exemple, n'est point conventionnelle ; elle est profondément personnelle, voilà tout. Un grand artiste ne voit la nature que par son propre cerveau, en la tamisant, si je puis ainsi parler, à travers lui-même. La vérité littérale lui importe peu ; ce qui lui plaît, c'est sa vérité à lui, c'est la vibration que la nature communique à son âme. Je nie d'ailleurs que Corot soit un naturaliste inexact. Combien de fois, à travers les bois de Viroflay, dans les allées des Fausses-Reposes, auprès de l'étang de Ville-d'Avray, n'avons-nous pas, dans le crépuscule des soirs, poussé ce cri en apercevant les troncs blancs des bouleaux dans la brume d'argent : *Voilà un Corot! C'est un Corot!*

Le véritable artiste n'est pas celui qui copie littéralement la nature et fait dire : « C'est la réalité même », c'est celui qui, entrevoyant dans la nature un coin inaperçu avant lui, le traduit, en prend possession et y enfonce si bien sa marque personnelle que c'est devant la nature même qu'on prononce son nom, comme celui d'un inventeur de mondes devant le continent qu'il a découvert.

C'est bien pourquoi M. Ernest Chesneau a eu raison de dire de Corot : « Il est inimitable[1]. » *Inimitable,* voilà le mot. Il résume tout ce qu'on lui peut reprocher. Inimitable comme tous les maîtres vraiment uniques, comme Delacroix, comme Hugo. Rien de plus facile que de les *pasticher,* tant leur art est en relief, à la fois simplifié et compliqué. Mais impossibilité absolue de leur ressembler par cet *au delà* dont je parlais tout à l'heure et qui fait le prix même de leur génie.

Je ne m'occuperai point, à propos de Corot, du paysage en général et de son histoire, si je puis dire. C'est une sorte de chapitre que je réserve pour le moment où j'étudierai Daubigny. J'évoquerai Paul Huet, Théodore Rousseau, Chintreuil, les précurseurs ou les disciples, à propos

1. *Les Nations rivales dans l'art,* 1 vol. 1868.

du maître peintre d'Auvers. Des hommes comme Corot et comme Dupré méritent une étude à part.

Ils se sont intimement connus, justement et beaucoup aimés. « Comme peintre, me disait un jour Dupré parlant de Corot, on le remplacera difficilement, mais comme homme on ne le remplacera jamais. » Corot envoya un jour à Dupré un tableau-esquisse avec cette simple ligne l'accompagnant : *A finir par Jules Dupré.* Celui-ci y mit, çà et là, quelques touches personnelles, des vaches ou des taureaux, et le renvoya à Corot avec ces mots : *A finir par Corot.* Qu'est devenu, dans l'atelier de la rue de Paradis, ce tableau doublement précieux ?

Corot, d'ailleurs, ne comprenait rien à la *palette* même de Dupré.

On a toujours, disait Théophile Thoré, la couleur de son pays. Les Belges sont couleur de bistre, les Espagnols couleur de soleil. Corot a la couleur argentée des bois parisiens, aux heures troubles, doucement confuses. Il avait mis du temps à se faire accepter. On l'avait raillé tout d'abord, puis imité. Lui se souvenait toujours avec émotion de l'appui que lui avait prêté Aligny, paysagiste trop dédaigné aujourd'hui, l'*Ingres des arbres,* comme l'avait appelé Gautier, Aligny dont les dessins

sévères ont une fermeté à la Poussin. Et puis on reprochait à Corot non seulement sa *personnalité* exquise, qui fait que la moindre de ses toiles ressemble à ses plus hauts chefs-d'œuvre, mais sa fécondité. Les paresseux ou les faibles n'ont jamais aimé les laborieux, qui, dans ce labeur même, trouvent la joie et la santé.

« M. Corot, écrivait en 1852 Charles Asselineau, esprit fin, plus habitué à la critique littéraire qu'à la critique artistique, M. Corot a le don de tous les grands maîtres, la fécondité. La coquetterie, le manège, peuvent faire le compte des talents malingres et incomplets, obligés de s'économiser eux-mêmes; mais tous ces génies robustes, ces francs chercheurs, ont été féconds : Rubens, Rembrandt, Michel-Ange, Véronèse, Holbein, etc. Le génie le plus étonnant de notre époque, M. Eugène Delacroix, ne surprend pas moins par le nombre que par la supériorité de ses œuvres[1]. »

Au surplus, Corot se moquait bien de ce que disaient de lui les *constipés*. Il racontait gaiement comment il s'était débarrassé du paysage académique et comment il aimait à *bûcher* matin et soir.

---

1. *L'Artiste*, tome VII, 5e série.

« Cette petite *machine*-là, nous disait-il pendant le siège de Paris en nous montrant une de ses toiles préférées, durera autant que l'œuvre de Bismark et n'aura du moins fait de mal à personne. On me reproche d'en trop produire. *Ils* sont bons, eux! Et si ça *m'amuse,* moi! »

Il le répétera souvent ce mot-là : « Ça m'amuse. »

Il fallait l'entendre, au surplus. Chez ce Théocrite du pinceau, il y avait, je le répète, un vrai Français, un Français de Gaule. Dans cet atelier de la rue de Paradis-Poissonnière, au troisième étage, au fond d'une cour, il se tenait et travaillait, sa belle tête puissante coiffée d'un toquet de velours noir, assez semblable à celui qu'on voit sur le front d'André del Sarto. Franchir le seuil de cet atelier n'était pas, en ces dernières années, chose facile. On n'y pénétrait qu'après avoir écrit un mot à Corot et pris un rendez-vous. Auparavant, le malheureux grand artiste était envahi. Trente ou quarante personnes frappaient à sa porte dans une même journée et s'installaient auprès de son chevalet. C'était à devenir fou. Lui, causeur affable, avec des saillies de fermier en belle humeur, aimant, comme il disait, le bon bouillon, le bon vin et les jolis visages, faisait gracieusement les honneurs de son atelier.

Il conservait et montrait volontiers ce grand tableau avec figures qu'il avait exposé en 1857, *l'Incendie de Sodome,* composition bizarre, mais dont le fond, avec ses flammes sombres, produit vraiment un effet terrible. « Lorsque j'ai exposé cela, disait-il, on ne l'a pas vu ! La bordure d'un tableau voisin cachait les jambes de mes personnages. Cette femme de Loth n'est pas célèbre, personne ne la connaît. Eh bien, si le feu prenait à mon atelier, je voudrais qu'on sauvât d'abord cela ! »

Ce n'est point là d'ailleurs le seul grand paysage avec figures que Corot ait signé. On trouverait encore dans son œuvre bien des pages de cette dimension et de cette valeur : *la Danse des Nymphes,* que je citais tout à l'heure ; *Dante et Virgile, Macbeth,* etc. Corot a même laissé des portraits, et des portraits d'une vigueur et d'une vérité saisissantes, enveloppés dans cet éternel nuage qui est comme la gaze argentée dont le maître couvre ses idylles : le *Souvenir de Mortefontaine,* la *Solitude,* le *Lac de Némi,* ou le *Matin à Ville-d'Avray*...

Dans les dernières années de sa vie, Corot, se surmenant peut-être, produisait au courant du pinceau trop de petites toiles, non par amour de l'argent (il donnait volontiers, achetait une maisonnette à Daumier pauvre), mais par amour

de la palette. Aux Salons il envoyait des œuvres plus considérables, mais qui donnaient plutôt la sensation du renouveau que du nouveau. Je veux dire qu'elles étaient printanières, mais que le maître avait déjà effeuillé ce printemps-là.

Au Salon de 1872, les deux tableaux de Corot ne constituaient point un progrès, et me semblaient bien inférieurs à une lumineuse petite *Vue de Douai* que l'artiste avait exposée peu auparavant place Vendôme. L'une de ces deux dernières toiles, *Près d'Arras,* est cependant un paysage frais, lumineux, argenté, avec ses herbes où le printemps pique ses fleurettes. Quant au *Souvenir de Ville-d'Avray,* imaginez un de ces paysages charmants comme en rêve Corot, et laissez tomber sur lui une pluie de petits morceaux de papier : vous obtiendrez l'effet papillotant que produit cette toile. Et pourtant quelle poésie encore!

Il avait été question de décerner, lors du Salon de 1873, la grande médaille, la médaille d'or, à Corot. C'eût été, à dire vrai, récompenser l'œuvre tout entier du maître, sa longue vie de travail et de production à la fois incessante et charmante, plutôt que son exposition même de l'année. Certes il était prodigieux de voir un vieillard, un septuagénaire, garder encore dans

son pinceau une poésie semblable à celle qui se dégage de ces deux toiles, la *Pastorale* et le *Passeur*. Il y avait là un accent toujours juvénile, une fraîcheur et un charme tout particuliers. « Corot, en véritable artiste d'un autre temps, est d'ailleurs encore, disions-nous alors, un des rares peintres qui, malgré la vogue parfois insensée de certains tableaux aux enchères publiques, donnent leurs toiles à des prix accessibles et veulent avant tout être *compris* et être *aimés*. Ce ne sont point là, on le reconnaît, des sentiments et des habitudes à dédaigner, et un peintre qui demeure artiste à l'heure où tant d'autres se font marchands pourra passer pour un *oiseau rare*. Mais, avouons-le aussi, on ne pouvait guère accorder la grande médaille à ces deux peintures. La *Pastorale,* avec ses nymphes anémiques, est un tableau vague, presque insaisissable et *flou*. Dans le *Passeur,* l'eau claire est jolie, le bouleau, l'arbre cher à Corot, se détache avec grâce, mais on prendrait le *Passeur* et la *Pastorale* pour deux esquisses. M. Corot se contente à présent de légers frottis, et sa peinture devient par trop diaphane. »

Au Salon de 1874, Corot nous séduisait davantage. « Les derniers tableaux de Corot, disions-

nous, ont toujours la fraîcheur, la grâce exquise, le charme pénétrant de ses aînés. Son *Souvenir d'Arteux du Nord* est une *impression* ravissante où l'eau tranquille reflète poétiquement le ciel le plus beau du monde. Ce vieux paysan de Corot est demeuré, même avec l'âge, un poète, et un grand poète, presque virgilien. Il a sans doute le tort de *trop faire* aujourd'hui, de brosser des toiles *de vente,* d'encombrer littéralement le marché; mais, quand il éprouve le remords de sa fécondité, quand il veut *pousser* un tableau, et ne point se contenter de légers frottis, il retrouve, à plus de soixante-dix ans, le printemps même de son talent. Corot garde, d'ailleurs, dans son atelier, des *études* très serrées et très soignées, qui montreront un jour par quelles séries de longs et lents travaux il est parvenu à donner à son pinceau cette liberté d'allures et cette facile tendresse de tons. L'une de ces *études*, la *Vue de Rome et du château Saint-Ange,* est certainement ce que Corot a fait de plus remarquable dans sa vie. Il le sait, il le dit volontiers, et il se contemple lui-même avec plaisir dans cette admirable petite toile, que le Louvre devra acquérir un jour [1]. »

1. Corot l'a léguée au Musée en mourant.

Les trois tableaux qu'on plaça au Salon de 1875 sous le nom de *Feu Camille Corot* n'ajoutèrent rien à la gloire du maître. Cette *Danse antique* se découpant sur un ciel incendié par le couchant eût presque donné raison au mot si fin d'un peintre très personnel, M. Gustave Colin, l'auteur d'un superbe *Jeu de paume* à Urugue (Pays basque) :

« Ce que Corot peignait, c'était moins la nature que l'amour qu'il avait pour elle. »

Encore un coup, et en dépit de tout, ce fut un maître incomparable, un de ceux dont la perte semblera le plus irréparable, car on s'imprègne encore de rosée, de parfums, de rayons, de nuées légères et embaumées ; mais qui pourrait prétendre à les rendre désormais comme le faisait cet enchanteur ? Peu de temps avant sa mort les artistes français, voulant saluer le génie éternellement savoureux de ce vieillard toujours jeune, lui offraient, comme un suprême hommage, une médaille d'or qui valait, ainsi décernée, toutes les récompenses officielles. Hélas ! ces admirateurs de Corot ne savaient pas qu'ils apportaient cette dernière récompense à un mourant, comme on pique parfois la croix d'honneur au rideau du lit d'un moribond, ou comme on dépose une couronne sur la pierre d'un tombeau !

Corot mourut le 22 février 1875, gai devant la mort comme il l'avait été devant la vie, laborieux et ferme. Trois jours avant d'expirer il travaillait encore à ces tableaux dont nous parlions tout à l'heure, et qui devaient figurer au Salon deux mois plus tard.

Quelque temps avant de rendre le dernier soupir, causant avec Français, son élève, son admirateur, son ami, il lui disait : « Reste là, mon homme, je suis content de te voir. » Il savait trouver encore des traits dignes de sa verve d'autrefois.

« Il n'y a pas de danger que tu meures, lui disait Français en lui prenant les mains. Regarde tes doigts, c'est solide comme de la pierre meulière !

— *Ça?* fit Corot en jetant les yeux sur ses doigts robustes, il y a cinquante-deux ans que ça travaille ! »

Il souriait : « Oui, je m'approcherai peut-être encore de la soupe aux choux de la mère Voisin ! »

On avait déposé sur la table du mourant un flacon d'eau colorée, eau de Botot, je crois, d'un rouge orangé : « Eh ! eh ! dit Corot gaiement, voilà de la *liqueur vermeille!* J'en boirais bien, ma foi, mais ça contrarierait mon médecin ! » Puis, un moment après : « Comme elle est d'un *joli*

ton, cette liqueur orangée ! Ce doit être de la liqueur du jardin des Hespérides. Tiens, oui, je parierais que c'est le portier du jardin des Hespérides qui la fabrique ! » Il demeurait peintre et gouailleur jusqu'à la fin, résolu et le *sourire fleuri*, nous disait fort joliment Français.

Trois heures après, Corot n'était plus.

Le vieux Corot répétait souvent à ses amis : « Mon père, qui trouvait que la peinture est un métier de paresseux, m'a dit au moment où je me suis mis à peindre : « Je t'aurais donné cent « mille francs pour t'acheter un fonds de com- « merce. Tu n'auras que deux mille francs par an. « Ça t'apprendra. Allons, va, et *amuse-toi !* » Et il ajoutait : « Je me suis toujours rappelé ces paroles de mon père ; je me suis toujours *amusé !* »

Il était de ceux, en effet, et j'aime à le redire encore une fois, qui se délectent de leur labeur, qui accomplissent allègrement, à la française, la tâche fixée. Il ne fronçait pas le sourcil devant le devoir, il lui souriait. « Ce que je fais est amusant, disait Dumas père, cela tient à ce que je me porte bien. » Corot pouvait dire : « Mon art est clair et lumineux, parce qu'il me plaît à moi-même et me distrait de la vie ! » Puis, après une journée de travail, le père Corot se divertissait

à chanter quelque vieux couplet de vaudeville, comme :

Je sais attacher des rubans!

son refrain habituel.

On le retrouvera très vivant dans un livre naïf et excellent, sans manière et sans apprêt, composé de ses *Souvenirs* par M. Dumesnil, un convive des dîners où se réunissaient, tous les mois, un certain nombre d'artistes, parmi lesquels Corot, Français et Carolus Duran.

Quant à Corot peignant, un de ses disciples nous l'a montré dans une étude qui a été exposée au Cercle des Mirlitons, et qui le représente assis au milieu d'un paysage et travaillant en plein air devant un bouquet d'arbres : il est vu de dos, coiffé d'un chapeau de paille, une blouse bleue sur l'épaule, sa boîte à couleurs posée sur l'herbe à ses pieds. Il n'existe pas de portrait de lui qui soit plus vivant que celui-là et qui rende mieux, de pied en cap, la physionomie de l'homme et de l'artiste.

J'ai de lui une petite toile où il a peint de même, vu de dos, un vieux peintre dont la silhouette ressemble à la sienne; Corot peint par Corot, ce serait piquant, mais ce n'est pas Corot, c'est Dutilleux, et ce tableau, d'un intérêt tout par-

ticulier, a été fait par Corot à Douai, tandis que Dutilleux peignait ainsi, à cette place, les *Remparts de Douai*.

Ami des vieux peintres, Corot fut, en même temps, l'initiateur de la jeune école naturaliste éprise du plein air et des vives clartés. C'est lui qui a tracé la voie. Après les Constable et les Old Crome, après Michel et Paul Huet, Corot est venu avec Jules Dupré, Th. Rousseau, Daubigny, et il a anéanti le vieux paysage académique de Bidault, comme la critique moderne a démoli l'esthétique de l'abbé Le Batteux. Voilà la gloire, l'éternelle gloire de celui que ses élèves, ses admirateurs, ses amis, appellent encore comme un générateur et comme un maître, *le père* Corot.

« Le père » Corot fut un naturaliste qui regardait en haut.

J. C.

Imp. Jouaust.

A. BARYE

1795-1875.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

A. BARYE

1795-1875

Je vis, un jour, aux Tuileries, sur la terrasse du bord de l'eau, un singulier et charmant spectacle. Deux enfants, — des tout petits, — suivis de leur mère, étaient arrêtés devant le lion de Barye, ce lion rugissant menaçant de ses dents un énorme python qu'il veut écraser de sa lourde patte. C'est une merveille de puissance que ce bronze, et, sur le dos superbe du lion, le poil semble se hérisser de fureur : les deux férocités sont face à face, celle qui bondit et celle qui rampe. Or, chose curieuse, la pluie avait fait, dans les creux formés par les anneaux du serpent, de petites cuvettes d'eau claire où venaient, un moment auparavant, boire les oiseaux, et les deux enfants que je regardais là jouant, riant, avides de

curiosité, n'eurent point de repos qu'ils n'eussent obtenu de leur mère que, les soulevant l'un après l'autre, elle mît leur tête blonde dans la gueule ouverte du lion de bronze. Et ils criaient : « *A moi! à moi!* » l'un après l'autre. Et ils s'accrochaient de leurs petites mains aux longues dents du lion de Barye. C'était bizarre et charmant. L'œuvre d'art rassurait les petits, et leur donnait cependant la sensation de quelque grand danger bravé. Et, regardant cela, je songeais que l'auteur de ce robuste chef-d'œuvre ressemblait précisément à ce lion : c'était un fort qui laissait approcher les faibles, un des plus grands qui ne rougissait pas d'être accessible aux plus petits.

L'histoire de Barye est poignante comme celle de tous les précurseurs. Il y a plus de quatre-vingts ans aujourd'hui, une intimité très grande s'était établie, à Paris, entre un vieux gardien d'animaux du Jardin des Plantes et un gamin du voisinage qui passait son temps à contempler les grands lions rêvant, dans leurs étroites cages de tortures, du désert immense, et les ours accroupis tristement au fond de leur fosse. Le vieillard parlait, disait les mœurs des animaux, et de quels pays ils venaient, et comment ils savaient dévorer et rugir. L'enfant écoutait. Depuis longtemps le

gardien était mort, que l'enfant était devenu un vieillard à son tour, un vieillard et un grand artiste, et à la place même où jadis il écoutait les leçons de son premier ami, de son premier maître, Antoine Barye, la parole douce, le geste sympathique, l'œil superbe, et songeant au vieux gardien des lions, enseignait à son tour, à des disciples fervents, l'étude de la nature, qu'il avait apprise à coups de chefs-d'œuvre.

Il en est de beaucoup d'œuvres de Barye comme de son cours au Jardin des Plantes, où il dit pendant si longtemps d'éloquentes choses qui ne furent pas assez entendues. La France n'aime que les phrases et les faiseurs de phrases. L'enseignement de Barye était trop simple, simple comme l'est aussi celui de Frémiet, son successeur. L'attention alla aux bruyants, aux tapageurs, et longtemps ce maître entre les maîtres fut méconnu et désespéré.

Il y a du Michel-Ange pourtant dans le ciseau de Barye, et il ne faut pas être un bien grand clerc en art pour se sentir saisi par une telle puissance. Il mania la fonte comme d'autres la glaise ; ses rudes mains tordaient, dans des combats farouches, les muscles des tigres et la carapace des crocodiles, les lions hirsutes et les jaguars affamés. Il

semble, devant ces groupes superbes, qu'on entende craquer les os, haleter ces gueules fétides, râler ces sinistres lutteurs. Il y a, dans ces duels effrayants, une force surhumaine qui étonne. Les aquarelles de Barye ont toute la fougue de ses bronzes; les monstres s'y étreignent furieux; les boas étranglent de leurs anneaux glacés les taureaux mugissants. Les fauves magnificences des jungles n'ont pas de secrets pour un tel naturaliste. Il a deviné l'horrible beauté des animaux qu'a chantés Leconte de Lisle. Quelquefois sa rude main se fait délicate et sculpte encore des chefs-d'œuvre, comme ce surtout de table que Chenavard dessina pour le duc d'Orléans, ou des statuettes: *Saint Sébastien, Charles VI, Gaston de Foix;* mais Antoine Barye revient bientôt à ses tigres, à ses ours, qu'il connaît, qu'il domine et qu'il aime. A voir de tels travaux, devinerait-on que Barye fut le plus doux, le plus timide et le plus silencieux des hommes? Le style ne correspond pas toujours au caractère même de l'homme.

Barye (Antoine-Louis) était né à Paris, le 24 septembre 1795. On le donnait comme élève de Bosio et du baron Gros, mais, à dire vrai, comme tant d'autres maîtres, il n'était élève que de la nature et de lui-même. Mis à treize ans chez un

graveur sur acier, nommé Fourier, qui fabriquait des matrices pour les équipements militaires, Barye, conscrit de 1812, et qui avait un moment servi dans la brigade du génie topographique (il fit même alors quelques plans en relief qu'on a conservés), Barye, ciseleur, dessinateur, concourant pour le prix de Rome dans les deux sections de gravure et de sculpture, n'obtenant qu'une mention honorable dans la première, puis deux seconds prix dans la seconde, renonçant alors à la villa Médicis, se rejetant vers l'industrie (car il fallait vivre), fabriquant des bronzes, apprenant là tous les détails pratiques de la fonte, de la patine, de la ciselure, ouvrier autant qu'artiste, Antoine Barye se prépara durement à l'âpre vie du sculpteur.

En art, le sculpteur, peut-on dire, est le mâle du peintre.

La sculpture demeure, du reste, dans notre art français contemporain, ce qui est le plus remarquable, ce qui touche le plus près à l'idéal absolu. Depuis Jean Goujon et depuis le Puget, la sculpture française a constamment dominé la sculpture des autres nations. Au dix-huitième siècle, lorsque la peinture, à peu d'exceptions près, se pomponne, s'attife et se maniérise, la sculpture reste encore

hors de pair avec Houdon; avec Pajou, dont la grâce est si vivante; avec Caffieri, que le magnifique buste de Rotrou suffirait à immortaliser. Rude, David (d'Angers), ont animé la pierre, réagi contre l'école des Gatteaux, les ratisseurs de marbre de l'Institut. L'élégance spéciale de Pradier en fit comme le Gavarni de la sculpture, un Gavarni moins le trait du moraliste. Préault, fougueux et puissant, a pétri à son tour la matière, et Barye, encore un coup, a fait littéralement rugir le bronze lorsqu'il en fit des lions. On trouverait certainement, parmi les travaux de nos sculpteurs français contemporains, des œuvres comparables à celles des Italiens de la Renaissance; et voilà pourtant ce qu'au Salon le public semble dédaigner, ce qu'il regarde à peine, ce qu'on encourage d'une attention moins soutenue que celle qu'on accorde aux *anecdotes* des peintres de l'école du banknote. *Nous serons court sur les sculpteurs,* disait déjà, en son temps, Denis Diderot.

Le sculpteur doit être matériellement et moralement deux fois robuste: il faut non seulement, pour se colleter, pour ainsi dire, avec une statue, l'inspiration de l'artiste, mais le courage physique, la patience et les dépenses de force musculaire de l'ouvrier. Tailler, ciseler le marbre, palpiter d'an-

goisse lorsqu'on soumet son œuvre à la fonte, quelle tâche ! Il ne s'agit même pas d'être un Benvenuto pour éprouver les fatigues et les terreurs que le Florentin a si bien décrites, et, sans compter les efforts physiques, quelles privations il se faut imposer ! La sculpture n'est pas chose *de vente*. Lorsque l'État paye dix mille francs un beau marbre, l'artiste qui l'a signé a déjà dépensé en outils, en main-d'œuvre, près du tiers de la somme qu'on lui donne. Ce sont bien là de vrais artistes, ceux qui ne se lassent pas et continuent leur rude métier quand même, se prenant corps à corps avec un bloc pétrifié d'où sortira une vision vivante, palpable. Ajoutez que la sculpture, comme la guerre et l'amour, est la tâche des hommes jeunes : elle est revêche aux vieillards lassés. Toute débilité lui fait peur. Le génie passé ne suffit plus à qui a vieilli : il faut les muscles. Le pinceau ne pèse point comme le ciseau aux doigts de l'athlète abattu. Ainsi, la nature ne donne que peu d'années au sculpteur pour produire, l'art lui impose des fatigues que n'exigerait pas un métier, et la grande masse, la foule, passe comme indifférente, parce qu'elle est ignorante, devant les œuvres de ces passionnés du beau. La critique leur doit du moins un salut spécial et une sorte de respect tout particulier.

Antoine Barye fut, à ses débuts, le type même de l'artiste méconnu [1]. En 1827, au Salon, il avait exposé des bustes, mais sans qu'on les remarquât, à vrai dire, et neuf ans après, en 1836, refusé par le Jury, il s'était, en quelque sorte, retiré de la lutte publique.

Colère, mais non aigri, travaillant âprement et se consolant des hommes avec les bêtes, prenant déjà cette physionomie, cette attitude qu'il conserva jusqu'à la fin, « calme, forte et douce, a

---

1. Il débuta par quelques bustes au Salon de 1827, et exposa aux Salons suivants jusqu'en 1836. Le Jury de cette année-là ayant refusé plusieurs de ses œuvres, il n'exposa plus qu'en 1850. On lui doit : un *Jeune Homme* et une *Jeune Femme*, bustes (1827); *le Martyre de saint Sébastien* (1831); *Charles VI dans la forêt du Mans*, un *Cavalier du XVe siècle*, le *Buste du duc d'Orléans* (1833); un *Centaure et un Lapithe*, groupe en plâtre (1850); et, parmi ses études d'animaux : *Tigre dévorant un crocodile*, un *Ours* (1831); *Lion étouffant un boa, Cerf terrassé par deux lévriers, Cheval renversé par un lion, Combat d'ours, Gazelle morte, Éléphant d'Asie* (1833); *Ours dans son auge, Jeune Lion terrassant un cheval, Panthère et Gazelle, Cerf et Lynx* (1834); *Tigre* en bronze (1835); *Lion* en bronze, *Groupe d'animaux* en pierre (1836); *Jaguar dévorant un lièvre* (1850).

En dehors des Salons, M. Barye a exécuté : *les Trois Grâces, Angélique et Roger, Thésée combattant le Minotaure, Sainte Clotilde* (pour l'église de la Madeleine), *Charles VII, Gaston de Foix, le général Bonaparte, le Lion de la colonne de Juillet, le Lion vainqueur* (1838); *le Lion au repos* (1847); *Jeunes Ours jouant ensemble, Tigre dévorant une chèvre*, etc., etc. Il a exécuté, pour les pavillons du nouveau Louvre, quatre groupes en ronde bosse : *la Paix, la Guerre, la Force protégeant le Travail*, et *l'Ordre comprimant les pervers*. Barye a obtenu une deuxième médaille en 1831, et la grande médaille d'honneur dans la classe des bronzes d'art à l'Exposition universelle de 1855. Décoré en 1833, il a été fait officier de la Légion d'honneur en 1855. Il avait été élu membre de l'Institut en 1868 et professait le dessin d'histoire naturelle au Muséum depuis 1854.

DESSIN INÉDIT DE BARYE

(Collection de M. G érôme)

dit Théophile Gautier, et qui ne gardait aucune aigreur des luttes subies, mais où il était facile de lire, à travers la bonté, la résolution que rien ne décourage et la conscience modeste d'un talent habitué longtemps à se passer d'éloges. »

Pour être tout à fait exact, Barye, désespéré plus d'une fois par les refus du Jury, se sentait pris, à de certaines heures, d'une amertume qui, malgré cette douceur dont parle Gautier, se traduisait pourtant par des boutades assez pessimistes. Jules Dupré le rencontre un jour, l'air attristé, venant tout justement de connaître la décision du Jury. « Eh bien, quoi de nouveau ?

— Rien de nouveau, dit Barye. Toujours refusé ! » Et en souriant : « Cela ne m'étonne pas, du reste. J'ai *trop d'amis* dans le Jury. »

Les déceptions s'ajoutaient, d'ailleurs, aux déceptions. Un moment le sculpteur avait eu une espérance qui l'emplissait de joie. Il avait été question de lui donner toute la Place de la Concorde à décorer. Au lieu des Villes de France posées par Pradier et ses concurrents sur les piédestaux, Barye aurait fait là rugir ses fauves ou se cabrer des chevaux dans des mouvements plus vigoureux encore que ceux des fameux chevaux de marbre de Marly. Ici des lions, là des tigres, un

éléphant profilant au loin sa masse bizarre. La fougue, la verve, le génie décoratif de Barye, étaient libres de s'échapper là, dans un ensemble d'une originalité prodigieuse. C'eût été superbe, évidemment unique.

Le préfet, M. de Rambuteau, renonça bien vite au projet qu'il n'avait peut-être jamais eu très sérieusement. On ne voulait pas, dit-on alors, faire de la place de la Concorde une succursale du Jardin des Plantes. Et le pauvre Barye tomba brusquement du haut de ses rêves.

Je trouve une trace de ses déboires dans un article de l'*Artiste* (tome V), accompagnant un portrait de Barye, lithographié par Jean Gigoux: tête puissante, cheveux au vent, bouclés, une petite moustache ras coupée sous un nez volontaire; dans la bouche, déjà cette moue qui donnait à Barye vieux quelque chose du molosse, avec l'avancement de l'os maxillaire inférieur. L'*Artiste* assure que le ministre du Commerce et des Travaux publics « doit confier à Barye les quatre groupes qui doivent être placés en retour du pont de la Chambre des députés ». Mais non! Pas plus que les statues de la place de la Concorde! Barye, condamné, dit l'*Artiste*, à l'obscurité, accablé par les préjugés et les préventions, Barye.

n'eut alors ni cette commande ni l'autre. « En vérité, je vous le dis, si vous avez la foi, vous transporterez des montagnes ! » Barye avait la foi, mais elle était écrasante, la montagne à transporter !

Croiriez-vous, disait alors un des rédacteurs de l'*Artiste*, qui était sans doute Jules Janin, croiriez-vous que celui dont nous vous donnons aujourd'hui le portrait, dont vous avez admiré les œuvres, qui a trouvé dans la sculpture une sculpture ; croiriez-vous que Barye que voilà a été inconnu quinze ans ; que cet homme, d'une si grande puissance et d'une si grande vérité de talent, qu'il n'a eu qu'à apparaître pour devenir populaire, se consumait dans son génie, faute de trouver une main amie et puissante qui le soutînt ; qu'il ne pouvait étudier faute de modèles ; qu'il ne pouvait exécuter faute d'instruments ? N'est-ce pas là le *mutilé* de Saintine, qui a tout un poème dans la tête et qui meurt sans qu'il soit transcrit autre part que dans son âme ? N'est-ce pas l'écrivain à qui on refuse papier, encre, plume ; Mirabeau qu'on enferme au donjon de Vincennes ?

Eh bien, Mirabeau triomphera ! Le génie a ses lueurs d'espérance, sa seconde vue ; il compte sur ses jours de revanche. Vous lui refusez tout ? Eh bien ! il broiera du charbon, et, mêlé à l'eau de sa pitance, il fera de l'encre ! il trouvera partout à écrire, sur les murailles du cachot, sur la marge de ses livres ; et cet ouvrage, sa gêne l'aura commencé, son tourment l'aura fini.

Misère, insouciance, obscurité, ignorance, préjugés, préventions, montagnes qui pesez sur l'artiste de cœur, pesez encore ! il vous soulèvera. « Marche ! » dit la foi ; Barye a marché, marché toujours ; la conviction l'a soutenu, et la gloire l'a saisi à temps. Le voici, celui qui a su se faire une muse de son malheur et nous a prouvé, à nous de ce siècle incrédule et insouciant, qu'il appartient au génie de féconder même l'infortune !

Et parlant de la commande annoncée, espérée, Janin, — ce ne peut être que Janin, — ajoutait :

On lui donne du marbre enfin, *et de l'homme à faire!* Peut-on douter du succès [1]? Croyez-vous qu'il ne comprenne pas la majesté humaine celui qui a si bien compris celle de ce lion écrasant ce reptile? Et s'il faut une nuance dans la noblesse, si la ruse est aux prises avec l'énergie, croyez-vous qu'il ne la saisisse pas aussi bien ? N'avez-vous pas remarqué ce triple jeu de la face du lion? Il y a à la fois du mépris, de la colère et de la crainte. Peut-on rendre avec plus de bonheur la force qui a peur? Vous qui aimez le tendre, le mélancolique, qui vous impressionnez de l'élégie, faut-il vous rappeler cette gazelle sur laquelle vous avez pleuré comme moi?

Désirez-vous de la nature double, lourde avec malice, malicieuse avec gaucherie? Venez vous distraire ici de la pensée triste de tout à l'heure; que dites-vous de ce *Martin* qui se dresse sur ses pattes et semble quasi se moquer de vous? et de cet autre qui mange là, étendu, ventre en l'air, se dodelinant doucement, digérant et mangeant par la même occasion?

Et pourtant, voyez bien, tout cela est lion, serpent, ours et gazelle, il n'y a rien de nous; Barye, pour nous intéresser, ne nous a pas reflétés dans ses animaux; tout cela ne ressemble qu'à la nature; c'en est la physionomie, le mouvement, les habitudes, les mœurs : le sculpteur, cette fois, a mis en pratique le précepte du peintre Delatour, qui ne voulait pas

---

(1) Je trouve dans la *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts*, publiée en 1840 par Ch. Philipon, un article d'Alexandre Dufaï, sur *Barye*, où il est dit qu'un moment le maître sculpteur fut choisi pour modeler un aigle de bronze sur le couronnement de l'Arc de triomphe. « Le monument est digne de l'artiste, et l'artiste digne du monument, dit le biographe (tome II de la *Galerie*). » Au lieu de cet aigle gigantesque, c'est par le quadrige superbe de M. Falguières qu'on fait aujourd'hui couronner l'Arc de l'Étoile.

qu'on fît poser ses modèles, mais qu'on vécût avec eux, d'une bonne vie quotidienne, à pot et à feu, comme on dit. Barye, en vérité, a fait cela! Et si vous le connaissiez, vous verriez qu'il a dû le faire, bon, simple, confiant, naïf avec grâce, spirituel avec bonhomie; vous diriez comme nous : *La sculpture a trouvé son La Fontaine.*

Oui, mais ce La Fontaine, qui pourrait bien être l'Homère des bêtes, n'en avait pas fini avec les épreuves. Il s'était formé « une sainte ligue pour la conservation des saines doctrines et du monopole des travaux publics », une ligue qui protestait contre le scandale d'une commande faite à Barye :

Nous retombons dans la barbarie, monsieur le Ministre, s'écrient les réclamants, si vous permettez à un jeune homme dont tous les ouvrages sont un outrage aux doctrines académiques, de produire son œuvre sur la place publique. La France perd du coup le haut rang que lui a assigné dans les arts l'apparition de nos statues du pont, l'*Ordre public* et le *Minotaure*. O aveuglement! Ne voyez-vous pas que la perfection de l'art est atteinte? Nous préférer qui? un faiseur d'animaux!

Car, ajoutait l'*Artiste*, c'est le grand argument : on reconnaît à Barye du talent, mais comme *faiseur d'animaux*. Telle est l'expression employée par les réclamants. Eux autres, faiseurs de dieux, demi-dieux, héros et déesses, restent au-dessus de lui de toute la hauteur de la divinité sur la brute!

Et cette clameur contre le pauvre grand artiste s'élevait à quel moment? Au lendemain du *Salon* de 1833, où, à côté de bas-reliefs de Préault, du

Pêcheur napolitain de Duret, d'une *Scène du Sabbat* d'Antonin Moyne, du *Caïn* d'Antoine Etex, et d'œuvres de Pradier, de Bra, de Chaponnière et du romantique et remarquable Jehan Du Seigneur, Barye s'était affirmé comme un maître entre les maîtres.

Il est rare aujourd'hui, — s'écriait encore l'*Artiste*, que je me plais à citer comme le journal d'avant-garde, — il est rare de rencontrer de ces *artistes carrés*, comme disait Bonaparte, c'est-à-dire entiers, vastes et profonds, qui portent jusque dans les plus petites parties de leurs créations l'empreinte énergique de leur originalité, parce qu'ils ont le génie de l'ensemble et le sentiment de l'infini. Tel nous apparaît Barye dans la spécialité qu'il a embrassée avec tant d'ardeur. Son talent s'est développé et perfectionné avec éclat dans cette exposition, et lui a donné aux yeux de tous la première place parmi nos sculpteurs. Il est impossible d'avoir saisi avec plus de puissance et de vérité toutes les allures, tous les mouvements, tous les gestes, les mœurs, la vie tout entière des animaux. Je dis la vie tout entière, car non seulement il vous représente avec une fidélité et une poésie merveilleuses telle situation donnée de l'animal, mais encore les situations les plus variées des différentes espèces.

Et, analysant le *Salon* de cet homme, le critique disait :

Barye est grand et sublime dans son *Lion*, tendre et touchant dans sa *Gazelle*, le voilà naïf et spirituel dans son *Ours*, un ours accroupi qui mange, un ours dressé sur ses pattes, deux ours qui luttent, c'est toujours, dans les plus petits détails, la même vérité d'exécution ; ces ours vous font rire.

malgré vous, comme au Jardin des Plantes, par leurs gestes si plaisants, leur allure de paysan malin. Je rappelle encore l'*Éléphant d'Asie*, le *Cerf terrassé par deux lévriers de grande race*, le *Cheval renversé par un lion*. Admirez comme le lion s'étale sur le cheval! N'oubliez pas *Charles VI dans la forêt du Mans*, le roi est remarquable par sa pose pleine d'effroi.

Ce « romantique », si longtemps condamné par le Jury et dédaigné par les ministres, n'en fut pas moins le statuaire moderne qui, avec son *Centaure dompté par un Lapithe*, digne du Parthénon, se rapprocha le plus, dit Gautier, de la sculpture grecque et des chefs-d'œuvre de Phidias.

Il faut le redire, Barye fut un novateur et subit le sort de tous les novateurs. Rude, Préault, Du Seigneur, Maindron même, eurent à subir des épreuves longues, lourdes, écœurantes. Aujourd'hui que la *bête*, la bête réelle, vivante, naturaliste, — ou plutôt naturelle, — est entrée dans l'art, aujourd'hui que Frémiet est accepté et applaudi, que Cain, Mène, les *animaliers*, ont leur public et leur gloire, on a peine à comprendre la résistance opposée à un Barye. Au Salon, naguère, on courait aux petits chefs-d'œuvre où, dans sa spirituelle exécution, si serrée, P.-J. Mène (un des noms justement populaires de l'art français) donnait à ses *picadores* ou à ses *toreadores*, à ses veneurs à cheval, à ses fauconniers, à ses chevaux

aux fines encolures et qui semblent hennir, une expression de vie singulièrement vive et vraie. Ce sont des choses sans prix que ces élégantes statuettes et ces groupes de bronze ou de cire. Et, pendant des années et des années, M. Mène donna au public des chefs-d'œuvre semblables. Je salue en passant ce nom aimé, le souvenir d'un homme qui, comme les vrais et profonds artistes, eut une bonne grâce personnelle et sans fracas qui attirait. Les statuettes originales de Mène, ses chasseurs, ses piqueurs, ses *matadores*, ses chevaux, ses renards et ses chiens, n'étaient ni des tigres de Barye, ni des ours de Frémiet, mais des *Mène*, c'est-à-dire des œuvres dont la vigueur nerveuse, tout à fait supérieure, n'exclut ni la finesse ni l'esprit.

Tous ces noms aujourd'hui sont aussi acclamés que ceux des peintres d'aquarelles et de vaudevilles. M. A. Cain, par exemple, ne connaît, Dieu merci, aucune des criantes injustices qui blessèrent Barye. Rien de plus vaillant, de plus hardi, de plus vigoureux et de plus applaudi que tels de ses groupes : *Lion et Lionne se disputant un sanglier,* et le *Combat de tigres,* et les *Chiens* du château de Chantilly, et le *Rhinocéros* du square du Trocadéro. Depuis Barye, personne comme

M. Cain n'a fait rugir les fauves, et le sculpteur qui *manie* ainsi, comme un dompteur, les lions et les tigres, est un artiste rare et d'une vaillante personnalité. Encore une fois, les *animaliers* de cette puissance ne sont plus discutés et sont compris de tous. Je le dis à l'honneur de la critique actuelle et de la foule.

Mais, à son heure, Barye déroutait le public routinier et stupéfiait les vieux sculpteurs. Ce n'était pas même l'art antique qu'il étudiait, c'était, après la nature, l'art assyrien. M. Cain justement nous le démontrait en nous mettant face à face avec un fragment de sculpture d'Assyrie. Oui vraiment, cela ressemble à du Barye. Quels cris d'horreur durent pousser les antiques *pompiers* devant cet art magnifiquement barbare! Ne croyez pas qu'il était facile, alors que vint Barye, de faire accepter, même de ceux qui se piquaient d'être des connaisseurs, un de ces terribles lions.

Dans une étude sur Barye, accompagnant, en 1866, un beau portrait de Mouilleron publié par l'*Illustration*, Théophile Gautier a bien marqué ce moment décisif où l'innovation devint bataille.

Il ne faut pas, dit-il, s'imaginer qu'il n'y eût pas de lions académiques et de tigres poncifs. Pour se rendre compte du contraire, il suffit de regarder, dans les jardins publics, ces

grands caniches sculptés, posés sur des piédestaux aux angles des terrasses et des rampes. Ils ont des perruques de marbre à la Louis XIV, de celles qu'on appelait in-folios, dont les boucles, correctement frisées, leur descendent jusqu'à l'échine. Leurs faces débonnaires, aux traits presque humains, ressemblent à des masques de pères nobles dans la vieille comédie ; leur corps flasque, arrondi, sans os, sans nerfs, et comme bourré de son, n'a ni souplesse ni vigueur, et leur patte soulevée s'appuie sur une boule : geste peu léonin, il faut l'avouer.

Aussi, quel effet produisit le *Lion au serpent,* le chef-d'œuvre peut-être de Barye ! A l'aspect de ce terrible et superbe animal, hérissant sa crinière inculte, crispant son mufle avec une colère pleine de dégoût, maintenant sous ses ongles d'airain le hideux reptile qui se redresse dans la convulsion d'une rage impuissante, tous les pauvres lions de marbre serrèrent leur queue entre les jambes et faillirent laisser échapper la boule qui leur sert de contenance. Celui-là était un vrai lion de l'Atlas, majestueusement fauve, aux muscles invaincus, et dont le *rictus* farouche n'affectait pas le sourire académique. Transporté du désert au jardin des Tuileries, il effrayait comme un lion réel, et l'on eût aimé à le voir dans une cage si la partie verte du bronze n'eût rassuré sur son compte et indiqué qu'il ne vivait que de la vie formidable de l'art. Le *Lion au repos,* fait pour lui servir de pendant, rappelle par la solennité tranquille de l'attitude, la grandeur des lignes, ces gigantesques lions de marbre du Pirée, faits pour traîner le char de Cybèle, et que Morosini le Péloponésiaque fit transporter à Venise, où ils gardent maintenant la porte de l'Arsenal[1].

L'œuvre la plus admirable peut-être de Barye,

---

1. La *Gazette des Beaux-Arts* publiait naguère (septembre 1882) une gravure d'après les *études* de *lions* de Rembrandt provenant de la collection His de La Salle. Parallélisme de certains génies : ces lions de Rembrandt, ce sont de vrais lions de Barye.

ce n'est point ce *Lion au repos,* c'est ce que le maître statuaire a signé lors de l'achèvement du nouveau Louvre. Les quatre groupes en ronde bosse pour les pavillons du Louvre : la *Paix,* la *Guerre,* la *Force protégeant le travail,* l'*Ordre comprimant les pervers* (« Que les bons se rassurent et que les méchants tremblent », disait Napoléon III), où les figures humaines s'allient aux animaux, valent les plus beaux travaux des grands artistes de la Renaissance. « Elles ont, disait encore Gautier, cette tranquillité de lignes et cette sérénité monumentale qui conviennent à la statuaire quand elle est liée à l'architecture. » Barye fut moins heureux lorsqu'il sculpta, pour décorer l'espace vide laissé au-dessus du guichet du Carrousel, ce bas-relief représentant Napoléon III à cheval, que le *Génie des Arts* de M. Antonin Mercié a, depuis, avantageusement remplacé. Décroché du guichet au lendemain de la révolution du 4 septembre 1870 et relégué dans les magasins, le bas-relief de Barye donnait tort à ceux de ses admirateurs qui, parlant de ses statuettes équestres, assuraient qu'agrandies, elles auraient l'allure du Colleoni. Le bas-relief était totalement manqué et d'un effet piteux. Toute question politique mise à part (et ce serait chose déplorable que la mégère se glissât aussi

dans les choses de l'art) on n'avait qu'à mettre ce bas-relief sous clef, comme on l'a fait. Sa valeur historique est supérieure à sa valeur artistique.

A ce César équestre et vu de profil je préférerais la plus petite des aquarelles d'Antoine Barye, morceaux inappréciables, d'un dessin précis et d'une couleur violente et austère à la fois. M. Lefuel a raconté à M. Roger Ballu, le critique distingué qui s'occupe aujourd'hui d'un livre précisément intitulé *l'Œuvre de Barye,* que Delacroix, venant dîner chez l'architecte, décrochait presque toujours de la muraille une aquarelle donnée à M. Lefuel par Barye. Dans un paysage aride, un tigre passait, remuant la queue avec des torsions superbes. Et, au lieu de manger, Eugène Delacroix demeurait là, copiant ce tigre sur quelque bout de papier posé sur son chapeau, qu'il gardait sur les genoux. Puis, tout à coup, avec un accent de désespoir vrai : « Jamais, non, ma parole, jamais, dit-il un soir, je n'arriverai comme Barye à tordre ainsi une queue de tigre ! »

Notre génération, qui peut juger Barye par les monuments publics, a pu, d'ailleurs, se convaincre de la puissance et de l'ingéniosité d'un tel maître en voyant, au quai Malaquais, la réunion à peu près complète de ses petits bronzes et précisé-

ment un nombre assez considérable de ces aquarelles qui arrachaient à un homme tel qu'Eugène Delacroix un cri d'admiration si étonnant.

Ils sont terribles les animaux de toutes sortes qu'on a vus exposés ainsi à l'École des Beaux-Arts, et qui faisaient ressembler la vaste salle à une arche de Noé pétrifiée, métallisée, ou à quelque ménagerie immense peuplée de lions, de jaguars, de chevaux, d'ours et de loups de bronze. On n'entrait point là, à vrai dire, sans un sentiment de respect, tant on sentait qu'il avait fallu de puissance au maître qui n'est plus pour animer, pour faire bondir, rauquer, miauler, ces bêtes féroces. Au centre de la salle, se dressait, hérissant sa crinière, le *Lion au Serpent*, le chef-d'œuvre de Barye et un des chefs-d'œuvre de l'art contemporain ou plutôt de l'art de tous les temps. Et c'était là surtout qu'on se pouvait rendre compte de la stupéfaction triomphale qui avait salué l'apparition de ce roi des animaux et de ce maître des sculpteurs. Jusqu'à Barye, encore un coup, on ne s'était guère avisé d'étudier les animaux d'après nature, quoique le fameux sanglier, le *Porcello* de Florence (j'oublie à dessein les sculpteurs d'Assyrie), soit une inoubliable exception. Barye, et ce sera son éternelle originalité, étudia l'animal

comme d'autres étudient l'homme. En dépit de ses antres œuvres tout à fait supérieures, il est et restera un *animalier* magnifique. Et c'étaient ses animaux surtout qu'on regardait au quai Malaquais : c'était son *Tigre dévorant un crocodile*, c'était la *Gazelle morte*, c'était l'*Ours dans son auge*, spirituel comme un croquis de J.-J. Grandville et puissant comme tout ce qui porte la trace de l'ongle léonin de Barye ; c'était l'*Éléphant d'Asie*, semblable à un Decamps vivant; c'était le *Combat d'ours;* c'étaient ces multiples études de chevaux, de renards, de lièvres, de jaguars, de caïmans, qui donnent tant d'intérêt aux moindres *maquettes* sorties des doigts du grand sculpteur.

Ces maquettes, on les avait aussi toutes exposées là, comme on avait exposé jusqu'aux objets que Barye, besogneux et pris au ventre, inventa un moment, aux heures de lutte et d'injustice, pour le commerce : flambeaux ou bougeoirs de bronze, têtes de cannes, jusqu'à des éteignoirs. Pauvre grand homme, ainsi forcé de faire du métier lorsqu'il rêvait de décorer des palais et des temples!

L'exposition des œuvres de Barye fut un triomphe pour le maître, mais un triomphe posthume. La vie, en ses dernières années, avait été d'ailleurs plus clémente pour Barye. Les honneurs lui étaient

venus. L'Institut, qui jadis le refusait au Salon, lui avait ouvert ses portes. Il enseignait au Muséum et faisait aimer un art qu'il avait illustré.

J'ai souvent pensé à Barye en lisant cet autre *animalier* célèbre, le bon et grand ami des bêtes :

On exposait une peinture
Où l'artisan avait tracé
Un lion d'immense stature
Par un seul homme terrassé!...

On la connaît, la fable du *fablier*. Survient un lion : il passe, regarde dédaigneusement le tableau et gronde entre ses mâchoires deux vers devenus proverbiaux :

Avec plus de raison nous aurions le dessus
Si mes confrères savaient peindre!

Le lion de La Fontaine peut être content. Que *Monseigneur* se rassure : il a trouvé, parmi les peintres, un confrère, un égal, un lion, et celui-là, mort le 25 juin 1875, s'appelle Louis-Antoine Barye.

J. C.

Imp. Jouaust.

ISIDORE PILS

1815-1875.

Jouaust, Ed. Imp A. Salmon

ISIDORE PILS

1815-1875

On parlait un jour, devant Pils, du « train » que l'artiste doit prendre pour aller à la postérité :

« Moi, dit-il doucement, je n'ai pris qu'un train de petite vitesse, mais cela vaut mieux qu'un train de marchandises ! »

Isidore Pils, qui fut un homme aimable, doux, loyal, un peu triste, miné d'ailleurs depuis longtemps par une maladie mortelle, et que tous ceux qui le connurent aimèrent profondément, reste, malgré la venue de rivaux plus jeunes et redoutables, de Neuville, Detaille, Dupray, un des peintres de scènes militaires les plus remarquables de notre école contemporaine.

La France a toujours eu, depuis les contemporains de Casanova, en passant par Duplessis-Bertaux et en s'arrêtant, pour le saluer, devant le baron Gros, d'excellents peintres de batailles. Il serait fort intéressant, d'ailleurs, non seulement au point de vue de l'art, mais aussi de la philosophie même, de rechercher par quelles variations successives ont passé, à travers les deux derniers siècles, ces peintres de la guerre, et comment ils ont tour à tour compris la *gloire*.

Chose singulière, à mesure que la guerre se fait plus atroce, plus douloureuse et plus expéditive, les artistes la peignent avec plus d'horreur et d'une façon plus intime. Ils perdent de vue les états-majors, les groupes de généraux galonnés, pour voir surtout, dans une tuerie, la souffrance du plus humble et la mort du plus obscur. La peinture belliqueuse officielle est morte. C'est, avant tout autre sujet, l'épisode poignant, l'*anecdote* terrible, le fait divers ignoré et étouffé sous le fracas du combat, que recherche aujourd'hui l'artiste et qu'il s'attache à mettre en lumière. Trop longtemps ses aînés n'ont, dans ce drame affreux qui s'appelle une bataille, vu que les acteurs en vedette et ceux qui, vainqueurs ou vaincus, laissent leur nom imprimé dans l'histoire.

comme celui d'un mime en renom sur une affiche de théâtre.

Les nouveaux venus, et je compte parmi eux Isidore Pils et Protais, Hippolyte Bellangé aussi, qui les précède, ont réagi contre cet art officiel et aristocratique. Ils ont peint dans la guerre tout ce qu'il y a de saignant et d'odieux : le dernier soupir d'un moribond abandonné dans un fossé, le râle du conscrit au coin d'une ferme brûlée, l'effort suprême du héros foudroyé, tout ce qui disparaît, tout ce qui s'efface dans la rouge fumée de la mêlée. Les artistes, à vrai dire, ont peu à peu procédé comme Stendhal, qui fit, un jour, tenir la bataille de Waterloo tout entière dans les impressions d'un jouvenceau à son premier coup de feu.

Aussi bien, comme nous sommes loin, avec nos peintres militaires contemporains, non seulement des cavalcades belliqueuses de Paolo Uccello ou des égorgements dans le bitume de Salvator Rosa, mais encore des victoires solennelles de Lebrun, des piaffements de Van der Meulen, des toiles de Bourguignon, de Parrocel ou de Loutherbourg ! Que nous sommes loin surtout des toiles amusantes, des anecdotes en grand format d'Horace Vernet ! Les vastes *machines* dramatiques de M. Yvon semblent maintenant avoir vécu.

Cette façon de peindre l'*épisode*, et non l'ensemble, et de traiter, même dans ces panoramas si fort à la mode aujourd'hui, l'anecdote avant toute chose, cette manière nouvelle tient à la lassitude qu'on a de toute peinture officielle. On a tant abusé des généraux à cheval, des souverains cavalcadours occupant tout le premier plan du tableau, tandis que la *sotte espèce* des vilains, comme disait La Fontaine, se fait tuer là-bas, dans un nuage de poussière; on a tant de fois accordé à un seul l'auréole qui revenait à l'armée entière qu'on aime à voir enfin, dans un tableau de ce genre, des soldats, de pauvres gens sans nom et sans gloire, qui souffrent, succombent et meurent en faisant leur devoir. C'est le sentiment qui a fait naître cette sorte de tableaux de la guerre qu'on rencontre maintenant non seulement chez nous, mais en Allemagne même, dans les tableaux du Bavarois Franz Adam, mais en Russie, dans les admirables toiles, prises sur le vif même, du peintre B. Vereschagin, tableaux imprévus où le *sang anonyme* joue un plus grand rôle que l'uniforme doré et brodé des chefs.

Il est vrai que ce qui manque un peu, pourrait-on dire, aux peintres actuels de la guerre (ceux que je viens de citer mis à part), c'est le sens de

la grandeur, qui ne se mesure pas à la dimension du tableau, car Raffet, dans ses lithographies du *Bataillon sacré à Waterloo* et sa *Charge de cuirassiers*, fait tenir dix mille hommes dans un espace large comme un in-octavo ouvert.

Une chanson d'atelier disait jadis :

Vernet
A fait
Charlet;
Charlet
A fait
Raffet.

Mais, à dire vrai, qui a fait tous ces peintres remarquables, intéressants, curieux, spirituels, parfois émus et parfois aussi émouvants, qui sont aujourd'hui les peintres de la guerre? La *nature*, soit, mais surtout la mode, et, tout en reconnaissant qu'ils ont raison de peindre la bataille par le côté intime, saisissant et humain, nous regrettons qu'ils ne fassent point, comme Pils par sa crânerie, ou Protais par sa mélancolie, passer une partie de leur âme même dans leurs toiles.

Isidore Pils était, en effet, un peintre ému en même temps qu'un coloriste souvent admirable. C'est à sa *Bataille de l'Alma* que je songe. Elle illumine de sa clarté, de ses beaux tons bleus, tout

le panneau du musée de Versailles où on l'a accrochée, et c'est peut-être, après les toiles supérieures de Delacroix, *les Croisés à Constantinople* et *la Bataille de Taillebourg*, c'est, avec certaines peintures de Couder, une des meilleures toiles du palais.

Isidore-Alexandre-Auguste Pils, nous dit l'éditeur de Chénier et de Ronsard, M. L. Becq de Fouquières, son ami, dans une notice excellente[1], était né à Paris, le 7 novembre 1815. Son père avait été soldat et était peintre.

François Pils, né dans les premiers jours de janvier 1785, n'avait pas, écrit M. Becq de Fouquières, dix-sept ans lorsqu'il s'engagea, le 1er messidor an IX (20 juillet 1801), dans le 51e de ligne qui faisait partie de la première division du camp de Bruyères, alors sous les ordres du général Oudinot. Sa conduite irréprochable, sa physionomie à la fois énergique et pleine de douceur, ne tardèrent pas à attirer l'attention de ses chefs. Il possédait bien la langue allemande, pouvait rendre de précieux services et à l'occasion servir d'interprète. Le général Oudinot le distingua, l'attacha à sa personne, et, avec l'autorisation du maréchal Davoust, l'emmena avec lui lorsqu'il fut appelé au commandement des grenadiers de la réserve.

François Pils était, on le voit, une de ces natures fortement et noblement trempées qui semblent ne vivre que de dévouement. Selon le langage de l'époque, c'était un brave, ainsi que le disait souvent de lui le maréchal Gérard qui avait

1. *Pils, sa vie et ses œuvres*, in-8°, chez Charpentier, 1876.

été à même d'apprécier sa belle conduite et son héroïque abnégation. Mais c'était quelque chose de plus encore qu'un brave, c'était un peintre de génie : heureux si les circonstances lui avaient permis de cultiver les dons bien rares que la nature lui avait répartis ! Pendant les quinze années qu'il parcourut avec le maréchal les champs de bataille de l'Europe, il ne cessa d'étudier, de dessiner, de reproduire d'après nature les scènes militaires qui se déroulaient à ses yeux. En campagne, c'étaient ses albums qu'il illustrait de ses croquis, et, quand la paix lui laissait quelque loisir, c'était sur la toile, sur de grandes toiles même, qu'il reproduisait les tableaux esquissés d'après nature. Ses albums rendent avec une puissante vérité les mouvements des armées, les détails des marches, des campements, les épisodes des batailles ou des sièges. Quant à ses tableaux à l'huile, on dirait de belles esquisses de Gros ; elles en ont la science de composition, le mouvement et surtout la couleur. François Pils, en effet, avait reçu du ciel cette qualité maîtresse en peinture que possédaient les Gros, les Géricault : il était né coloriste

Tel père, tel fils. Cette fois, c'était François Pils qui voulait que l'enfant suivît la même carrière que lui. Ce petit, qui sait? serait la vivante revanche de l'ancien soldat. A quinze ans, Isidore Pils entrait donc dans l'atelier de G. Lethière, et, le maître mourant, l'élève passa dans l'atelier Picot (1832), suivit les cours, concourut à l'École. Très laborieux, pauvre avec cela, sachant le prix du pain et ce qu'il coûtait aux siens, il travaillait âprement, adorant son maître et très estimé de lui ! C'est M. Picot qui recommanda Pils à M. Alaux lorsque ce peintre fut chargé de restaurer les pein-

tures de la galerie Henri II à Fontainebleau. M. Alaux prit pour collaborateur ce jeune homme qui, maladif déjà, forcé souvent de cesser tout travail pour se soigner, obtenait, en sortant de l'hôpital Saint-Louis, le prix de Rome avec un *Saint Pierre guérissant un boiteux à la porte du Temple* (1838). Le voilà parti pour Rome. Son maître lui donnait, comme un viatique, une lettre toute chargée de bons avis !

« Occupez-vous davantage de vous faire un fonds de matériaux, qui vous serviront plus tard à créer des ouvrages, que d'exécuter des tableaux pendant le temps que vous serez en Italie. Bien entendu, vous remplirez vos obligations de pensionnaire. Mais, après cela, *c'est la tête et le portefeuille* qu'il faut remplir, plutôt que de couvrir de grandes toiles chaque année. A Paris vous ne retrouverez ni les belles peintures, ni les styles pittoresques, ni les têtes remarquables de l'Italie; faites donc provision de celles-ci pour l'avenir. Comparez beaucoup aussi, afin que dans le nombre de ces compositions il y en ait que vous puissiez exécuter ici. »

C'était la sagesse même. Pils fit consciencieusement ses envois et étudia beaucoup. Il devait pourtant souffrir à se débattre dans ces *Adam et Ève,* ces tableaux *déjà vus* où son tempérament se trouvait évidemment mal à l'aise. Même à Rome il cherchait encore sa voie.

M. de Fouquières nous a laissé des détails lugubres sur cette jeunesse pauvre et maladive de Pils.

DESSIN INÉDIT DE PILS

(Collection de Mme Becq de Fouquières)

« Quelques mois à peine après son arrivée à Rome, il sentit de nouveau les atteintes de la maladie qui, pendant l'hiver de 1837, l'avait retenu trois mois sur un lit d'hôpital. Il quitta cependant Rome le 1er juillet, resta aux eaux d'Ischia jusqu'au commencement de septembre, et alla ensuite s'installer à Naples, afin de visiter Pompéi. Il rentra à Rome vers la fin de septembre, peu satisfait des eaux, chagrin de voir le temps précieux que déjà lui faisait perdre sa mauvaise santé, et craignant que le climat de l'Italie ne lui fût décidément contraire. « A la villa Médicis, les soucis de son premier envoi l'attendaient. Au bout de trois mois cependant, il put le terminer. Une seule figure était exigée; Pils, trouvant que c'était bien peu, en avait groupé deux: *Adam et Ève chassés du paradis*. Il n'avait pas choisi le moment où l'ange menace les fugitifs de sa flamboyante épée, il les avait assis à terre, ployés, anéantis et méditant douloureusement sur leur misérable sort. »

En mettant la dernière main à cet ouvrage, Pils comprenait que ce tableau avait dû se ressentir du mauvais état de sa santé. Quand il le vit exposé à la villa Médicis, lui-même porta sur son envoi un jugement défavorable. Allons, les épreuves, les

souffrances, la maladie, les déboires, allaient continuer!...

« C'est dans ces circonstances, dit encore le biographe de Pils, que se révèlent la force morale d'un homme et la virilité d'un artiste. Voici ce qu'il dit dans une lettre à son père datée du 13 août 1840 :

J'ai reçu, le 30, une lettre de M. Picot, dans laquelle il me dit qu'il n'est pas content de mon envoi. Il me donne des conseils dont j'espère profiter à l'avenir; et j'avoue qu'il ne m'a pas épargné. Mais, au risque de recevoir de mauvais compliments, j'aime mieux savoir la vérité; au moins je pourrai corriger mes défauts. Si mon envoi est mauvais, il ne faut pas trop s'en affliger, car c'est quelquefois une bonne leçon pour l'avenir. L'année qui a précédé mon prix, j'avais fait un bien mauvais tableau, et cela m'a peut-être plus servi qu'on ne croit. Enfin, ce premier envoi est l'œuvre d'un malade, nous verrons le suivant.

M. Becq de Fouquières ajoute avec raison :

« De quelle estime ne se sent-on pas saisi devant cette preuve de vigueur morale? N'était-ce pas un véritable artiste que ce jeune homme de vingt-cinq ans, qui savait supporter l'admonestation sévère de son maître sans ployer sous le découragement? Et quand il écrivait ainsi à son père, sans un mot d'amertume, il était faible, brisé, haletant, et il fuyait Rome, chassé par la fièvre. Il avait voulu

lutter, travailler sous les feux ardents de la canicule, mais, vaincu par le mauvais air, il partait pour les montagnes, espérant y trouver un peu de calme et de fraîcheur.

Quelle destinée ! J'imagine qu'Isidore Pils ne se guérit jamais complètement de ces souffrances. Il garda, pour ainsi dire, la mélancolie de cette fièvre. Sa vie avait été, au début, trop amère. Malgré son courage, sa gaieté bien française, il lui en resta comme un arrière-goût navré.

« Ah ! je m'en souviendrai, de l'Italie ! » disait-il avant de la quitter.

Il y a tout un monde de souffrances dans ce cri.

Et Paris, allait-il maintenant lui être plus favorable que Rome ?

Revenu en France, Pils éprouva bien des déboires encore, des incertitudes, des angoisses, et, hésitant, mécontent de ses essais dans la peinture religieuse, il ne réussissait guère, durant des années, qu'à doter les musées ou les églises de province de Christs et de Madeleines peu inédits, lorsque la révolution de 1848 arriva.

Pils, en curieux, regarda autour de lui, et, au lieu de se condamner à ces perpétuels recommencements de scènes religieuses devenues banales, il se mit à peindre ce qu'il voyait, tout franche-

ment et tout simplement. Un tableau excellemment composé, inspiré par les événements, par le souffle des *Girondins* de Lamartine : *Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la Marseillaise*, d'un geste inspiré, plein d'élan, que M. Bartholdi a reproduit en bronze sur le piédestal de sa belle statue de Lons-le-Saulnier, ce vivant tableau faisait oublier victorieusement *le Christ dans la barque de Simon,* et des scènes très simples, bien vues, bien rendues, *la Mort d'une sœur de charité* et une *Prière à l'hospice,* montraient à Pils où était le but. Une toile nouvelle, une *Distribution de soupe* faite aux pauvres par les soldats, dans le jardin du Luxembourg, rendait décidément Isidore Pils maître de lui-même, et dès lors il fit « son œuvre ». Il devint un peintre moderne, il devint peintre de batailles. Son *Débarquement en Crimée* et sa *Bataille de l'Alma* allaient à jamais le rendre populaire.

Je trouve dans les papiers d'un vieux critique, M. Chalon d'Argé, une description du premier de ces tableaux, qui valut à Pils la croix de la Légion d'honneur.

Le tableau de M. Pils, *le Débarquement de l'armée française en Crimée*, est une œuvre remarquable. Ce n'est pas un médiocre honneur pour l'artiste que d'avoir été placé près de

M. Horace Vernet et de voir son œuvre prise quelquefois pour un ouvrage de l'illustre maître. Il y a sur toute cette toile un mouvement général fort bien entendu et encore mieux rendu. Dans le fond, la mer couverte des bâtiments français, le rivage avec tous les incidents d'un débarquement, les barques chargées d'hommes qui vont et viennent, les troupes qui se forment en ligne, les transports, l'artillerie, qui commencent à se mettre en route, des scènes intéressantes ou comiques, et sur les premiers plans, le maréchal de Saint-Arnaud assis sur une caisse au milieu des généraux qui le secondèrent dans son entreprise, le prince Napoléon, le duc de Cambridge, les généraux Bosquet, Canrobert, Martimprey, Monnet, etc., etc. La couleur est généralement bonne et solide.

On retrouvait dans *la Bataille de l'Alma,* prise au moment où le général franchit la rivière, les mêmes qualités, plus vigoureuses, dans une lumière plus vive. Cette toile est, avec telles aquarelles hors de pair, — comme *la Batterie d'artillerie,* — un des chefs-d'œuvre et peut-être le chef-d'œuvre de Pils. Les artilleurs du commandant Barral montant en colonnes par pièces, suivant des sentiers à peine tracés, presque impraticables, les fantassins escaladant les hauteurs, les turcos franchissant l'Alma, tout est rendu avec une vigueur rare et une alerte gaieté de tons. « Mais ce n'est pas une bataille, dira-t-on. Point de morts, point de sang; de l'enthousiasme et de la lumière ! Ce n'est pas une bataille : soit; mais c'est un bon tableau, mieux que cela, un tableau admirable.

Pils est, avec Protais, le peintre de notre vieille armée de Crimée. Ils nous ont rendu le soldat robuste de ces temps de labeur et de discipline. Les zouaves de Pils courant coiffés de leur caban dans la *tranchée* pour éviter les balles russes et les chasseurs à pied de Protais attaquant le Mamelon vert au pas de charge sont un peu cousins, je pense, et nous rappellent de belles heures évanouies.

L'Alma avait été, pour Pils, une victoire. Elle lui donnait la médaille d'honneur. Certain tableau officiel, où le peintre fut chargé par le ministère d'État de reproduire les grandes fêtes données à la Maison Carrée pendant le séjour de Napoléon III à Alger, coûta beaucoup de temps à l'artiste et lui valut un échec. Les études de tirailleurs et de cavaliers arabes, ces maigres Kabyles bronzés, armés de leurs longs *moukhalas*, ces dessins qu'il rapporta de son voyage en Algérie, valent mieux que son tableau. J'imagine que l'insuccès de cette grande composition théâtrale attrista singulièrement cette nature de sensitive. Pils se rendit amèrement compte du noircissement de sa couleur ! Mais pouvait-il s'en corriger ?

Il écrivait cette lettre navrée à un de ses amis, à la date du 14 mai 1867 :

Mon cher ami, je te remercie de vouloir apporter quelques consolations à l'affligé *peintre de l'Alma ;* mais ton amitié n'est-elle pas trop indulgente? Je ne puis malheureusement pas avoir également pour mes œuvres une égale estime, et la dernière a plus de défauts que les autres. Aussi je tiens beaucoup plus compte des critiques que contient ta lettre, que des louanges. Nous sommes du même avis pour ce qui est de la couleur, et je suis toujours dans l'intention d'y porter remède aussitôt que j'en aurai le temps. Je ferai revenir mon tableau du dépôt des marbres, si toutefois on veut laisser faire; et alors je rectifierai à mon aise ce qui me désole comme valeur de ton. Je veux bien admettre ce que le jour de l'Exposition a de défavorable; mais, malgré cet inconvénient, la critique subsiste, et elle est vraie...

« En 1872, nous dit M. Becq de Fouquières, Pils voulut prendre part à l'Exposition et envoya les seize plus belles aquarelles qu'il avait faites pendant le siège. Le règlement leur barra le passage : tout artiste ne pouvait exposer que trois ouvrages. Pils, plus honteux pour le règlement que désappointé pour lui-même, remit ses aquarelles dans leur carton. Il les montrait, mais ne pouvait encore se décider à s'en séparer. D'ailleurs, de même qu'il n'avait pas voulu exposer cette collection par fragments, de même il ne voulait pas qu'elle fût dispersée. » Nous les avons vues, ces aquarelles, lors de l'exposition posthume des œuvres du peintre. Elles sont larges, vives, claires, d'une touche puissante et alerte.

Au Salon de 1874, Pils exposait encore, et nous écrivions alors :

Quelle étrange chose que l'attention publique ! Un membre de l'Institut peut parfois impunément exposer un vaste tableau sans qu'on s'en aperçoive et sans qu'on le discute. C'est ce qui arrive à un homme de talent, M. Pils, qui figure au Salon avec une grande toile représentant des moines lavant les pieds des petits enfants. Ce *Jeudi saint en Italie, dans un couvent de dominicains*, n'a pas beaucoup passionné la critique et n'est cependant pas sans mérite. C'est une toile dans le goût des scènes italiennes de Victor Schnetz, mais avec plus de talent et de couleur.

L'année d'après, Isidore Pils, qui n'avait pas envoyé de tableau au Salon de 1875, y figurait avec trois aquarelles, parmi lesquelles *la Vue de la place Pigalle un jour de neige,* une chose toute parisienne et fort bien vue. Le peintre s'était tout simplement mis à la fenêtre de son atelier, qui donnait sur cette place même, et il avait laissé courir sa main. Cette *impression,* très juste et très curieuse, n'en était que meilleure. Une autre aquarelle excellente aussi, c'était un souvenir du siège de Paris : *les Mobiles des Côtes-du-Nord sous le viaduc d'Auteuil*. Pils avait bien saisi l'expression de ces pauvres enfants accroupis et blottis dans les coins du viaduc, tandis que les Allemands faisaient sur eux pleuvoir leurs obus.

Encore une fois, Pils eût dû s'en tenir à ses troupiers, à ses artilleurs et à ses *pantalons rouges*. Il avait le soldat dans la main, si je puis dire, comme il avait la peinture militaire dans le sang. C'était son art à lui, sa destinée. Avec quelle crânerie il les campait ! M. le duc d'Aumale décrivait un jour, avec une verve toute française, — à la Henri IV, — l'impression qu'on éprouve devant des soldats de Pils :

Twickenham, 30 novembre 1860.

Cher Monsieur Odier, vous vous êtes associé à M. Bocher pour m'envoyer un vrai chef-d'œuvre, trois troupiers en chair et en os, qui parlent, qui remuent, qui vont se battre, et qui rosseront, j'en suis sûr, Arabes et Kabyles. Il me semble que j'ai vu ces trois figures-là et que je connais leurs noms. Celui de gauche est aussi bon sujet que brave ; je l'avais fait caporal, il a dû faire son chemin depuis. J'ai donné quelque part une pipe au clairon. Quant au troisième, c'est un *remplaçant;* il est *pratique*, mais vaillant, et lorsqu'on l'a mis à la salle de police pour une *bordée*, on l'en a fait sortir, car il se bat si bien !

Enfin, cher Monsieur, je suis aussi touché de votre souvenir que ravi de voir qu'il y a encore un pinceau pour conserver à nos neveux le type de ce soldat français que nous connaissons et que nous aimons...

H. D'Orléans.

Mais peu à peu, il faut bien le reconnaître, dans son étude du soldat, dans cet art tout personnel et tout particulier, Isidore Pils avait oublié les traditions d'autrefois, et lorsque, professeur à l'École

des beaux-arts et devenu membre de l'Institut[1], il fut chargé de décorer un plafond de l'Opéra nouveau, il y mit toute son ardeur sans doute, mais il ne retrouva pas l'accent, la note, et, pour dire le mot exact, le *style* d'autrefois. Son *plafond* est bien noir et bien fumeux. Pils évidemment sentit, surtout en le comparant aux peintures de Baudry, l'effet produit par cette décoration lugubre, et la déception nouvelle qu'il y rencontra après la chute de sa *Réception des Chefs arabes* (1867) ne fut pas, — qui sait? — une des moindres causes de sa maladie dernière. Il n'était point, en effet, de ceux qui s'admirent eux-mêmes jusque dans leurs défauts. Les satisfaits font souffrir les autres; les mécontents et les délicats se condamnent à tout supporter eux-mêmes.

A partir de ce moment, il me semble que Pils ne lutta plus. Son mot devait être : « A quoi bon? »

Pils est mort à soixante-deux ans, désolé, peut-on dire, d'avoir perdu le sens de la grande école et d'avoir fait de la peinture *française* après avoir passé par Rome. Il n'en est pas moins vrai que la façon

1. Le jour où il fut élu, il reçut d'Eugène Fromentin cette lettre : « Mon cher ami, je suis bien heureux de votre succès... L'Académie a choisi un homme de talent et un homme de bien. » (Vente de Pils, préface du catalogue par M. Becq de Fouquières.)

toute virile dont il avait traité le *soldat,* la guerre, les scènes de bivouac ou de bataille, lui assure une place à part dans l'histoire de l'art contemporain et rendra son nom plus durable que les scènes académiques, mythologiques ou religieuses qu'il composait dans sa jeunesse, et auxquelles il s'était avisé de revenir dans ses dernières années, inutilement et trop tard.

L'exposition des œuvres de Pils fut profondément intéressante. Sauf quelques tableaux, entre autres *la Prière à l'hospice,* que la ville de Toulouse ne voulut point prêter, tout ce qui est sorti du pinceau de cet artiste, d'une probité artistique aussi grande que son talent, figurait là, depuis *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise* jusqu'à ses aquarelles sur la guerre de 1870 et la Commune, ses plus vivantes inspirations. Un critique disait naguère que, dans la vie d'un artiste, son œuvre seule importe à l'avenir. Est-elle digne de lui survivre : c'est un grand homme; est-elle destinée à périr : que nous fait celui qui l'a produite? Eh! sans doute il y a du vrai dans cette sévère sentence. La postérité n'a point de pitié. Pourtant c'est aux contemporains de plaider devant elle les circonstances atténuantes en faveur de l'artiste qui n'a pas su ou pu donner tout ce qu'il avait en lui, et qui est mort

ayant le droit de s'écrier, lui aussi : *J'avais cependant quelque chose là !*

Ce *quelque chose,* Pils, malade à Rome pendant son séjour à la villa Médicis, malade à Ischia, malade à Paris, malade toujours, ce *quelque chose* de personnel et de durable, il l'a donné, admirablement donné, dans son *Débarquement de Crimée* et dans sa *Bataille de l'Alma*. Je sais bien que ces grandes toiles ont leurs défauts ; mais, quand on est si indulgent à certains petits tableautins militaires, il faudrait cependant reconnaître les qualités de ces vastes compositions panoramiques, dont l'intérêt ne consiste ni dans une tuerie, ni dans un mimodrame militaire, mais dans la variété des physionomies et l'aspect même, l'impression artistique du tableau.

Or, encore un coup, ce sont bien des Français, ce sont des troupiers bien contemporains, des zouaves, des turcos, des fantassins et des artilleurs de ce temps-ci, ces personnages qui gravissent les pentes de l'Alma, et débarquent, en plein soleil, dans la baie de Karabelnaïa. Ces tableaux-là ne sont point seulement des *anecdotes,* ce sont des pages d'histoire.

Isidore Pils restera le peintre de nos soldats au temps de nos victoires. Moins curieux, moins

inventif, moins nerveux qu'Horace Vernet, il fut un tout autre coloriste; il a une valeur bien supérieure à celle de M. Yvon, qui obtint un moment plus de succès que lui, et il s'est tenu loin de la note attendrie de M. Protais. Ses soldats ne rêvent pas, ils agissent et font leur devoir. Le nom de Pils demeurera à juste titre honoré parmi nos meilleurs peintres militaires.

Dans sa Notice, M. Becq de Fouquières nous donne, avec l'histoire du peintre, quelques anecdotes intimes et curieuses sur sa vie. Pils aimait à rire, oui, lui dont la vie fut si douloureuse. On nous le montre, par exemple, s'amusant à jouer, avec Gounod, de la musique de Rossini à M. Ingres, qui détestait *cette note-là* sans la connaître.

Une autre fois, dit M. Fouquières, c'était au Louvre, M. Alaux travaillait dans une des galeries à un tableau représentant une scène de la Ligue. Pils était venu le voir, et lui posait le mouvement d'un ligueur qui se précipite en avant le mousquet à la main. Soudain la porte s'ouvre: c'était le roi, qui se trouve face à face avec le mousquet. A ce moment de son récit, Pils était toujours pris d'un rire inextinguible en se rappelant la mine effarée, puis la rentrée embarrassée de Louis-Philippe, qui s'excusait avec une bonhomie un peu confuse de s'être laissé aller à un instant de surprise.

Isidore Pils habitait, à Paris, une de ces vastes

maisons de la place Pigalle toutes peuplées de peintres, et dont J.-J. Henner, Puvis de Chavannes, Charles Marchal (qui s'y tua d'un coup de revolver) et l'Italien Boldini partageaient avec lui les divers étages. Ses voisins, qui tous l'aimaient, le savaient perdu. Sa maigreur, dans les derniers temps, était effrayante. Il ne pouvait presque plus manier un pinceau; tenir la palette lui semblait pesant, et au dernier Salon, où il exposa, en 1875, il n'avait envoyé que des aquarelles. Souffrant, il alla à Vichy.

Cette fin de Pils fut triste. Il était malade à Vichy et attristé de la solitude d'une chambre d'auberge. Alors, faisant un effort, il se jeta dans un wagon et partit pour ce petit port breton qui sent la sardine et la mer, Douarnenez, en Bretagne, et il demeura là, faisant des croquis de pêcheurs, de rochers, de petites barques battues du vent comme lui-même avait été battu de la destinée, sentant bien approcher la mort et ne regrettant point la vie qui l'avait abreuvé de douleurs. Alité enfin, près de l'agonie, il eut le délire : il appelait ses élèves absents; il leur disait de travailler, de travailler toujours, toujours — « d'après la nature ! d'après la nature ! » Et puis un nom revenait sur ses lèvres : *Géricault ! Géricault !* Géricault, la préoc-

cupation de son agonie, avait été, en effet, le rêve, l'immense admiration de ses vingt ans.

Le 3 septembre 1875, Isidore Pils mourait au moment où le jour se levait sur la mer. La nature se souciait peu de ce mort qui disait : *Aimez-la !*

De toutes ses peintures, sauf l'admirable *Bataille de l'Alma,* — une des *maîtresses pages* de ce temps, — il ne restera peut-être, un jour, que le souvenir; mais, ce qui est vraiment supérieur, personnel, d'une haute valeur artistique dans l'œuvre de Pils, ce sont les aquarelles de ce maître, qui suffiraient à lui assurer une place élevée et durable parmi les artistes français contemporains.

J. C.

Imp. Jouaust.

J. B. CARPEAUX

1827-1875.

Jouaust, Ed

Imp. A. Salmon.

J.-B. CARPEAUX

1827-1875

Un jour, qui date de loin déjà, quatorze ou quinze ans peut-être, celui qui écrit ces lignes dînait, avec le fin et pénétrant critique Jules Levallois et M. Henri Maret, alors journaliste parisien, aujourd'hui député de Paris, chez M. Ernest Chesneau, l'ami du grand artiste dont je vais parler et l'auteur d'un livre définitif sur *Le Statuaire J.-B. Carpeaux, sa vie et son œuvre*[1]. J'étais assis à côté de Carpeaux, dans cette salle à manger de la rue de Rivoli, où des tableaux, des fleurs de Vollon tapissaient les murailles, tandis que, sur une console, se dressait la

1. Un vol. in-8°. A. Quantin, 1880.

reproduction en terre cuite de la statuette élégante du *Prince Impérial* par Carpeaux. On causait de tout, un peu d'art, beaucoup de politique. La crise finale approchait pour l'empire. Quelqu'un nous dit en plaisantant : « Le jour où votre République viendra, elle vous coupera le cou comme elle l'a coupé aux Girondins et à Camille. »

Et chacun riait de cette prophétie de dessert. Mais Carpeaux avait pris au mot le railleur, et gravement, lorsque le repas fut fini, il tira à part ceux qu'on avait menacés ainsi et leur dit : « Voyons, on ne sait pas ce qui peut arriver. Si vous devez finir comme on vous l'a dit, je tiens à faire vos têtes par avance. Elles seront peut-être curieuses plus tard. »

Carpeaux, croyant ainsi à ce qu'on disait en manière d'ironie, avait, on le voit, la naïveté de certains grands artistes qui demeurent toujours un peu de grands enfants. D'ailleurs l'offre était assez engageante pour que rendez-vous fût pris; mais ceux dont Carpeaux voulait sculpter les bustes eurent le tort de n'être pas exacts, ce qui fait qu'aujourd'hui, s'ils sont peu ou prou enchantés d'avoir encore leur tête sur leurs épaules, ils regrettent de n'avoir pas leur figure sculptée par Carpeaux, qui demeura, de son côté, assez fâché

de ne pas les avoir *pourtraicturés*. Quant à moi, après m'être excusé jadis auprès du statuaire, je ne m'excuse pas, aujourd'hui, auprès de moi-même.

On pourrait citer de Carpeaux un autre trait de naïveté ou de foi. Lorsqu'il concourait, à l'atelier de Rude, pour le prix de Rome, il se rendit, un jour, dans la chapelle de l'église de Saint-Sulpice, et lorsqu'il en sortit il dit : « La Vierge m'a promis que si je travaillais, j'aurais le prix de Rome. » C'est bien le même caractère simple et croyant.

Carpeaux avait, à l'époque dont je parle, dépassé de fort peu la quarantaine. Maigre, énergique, la moustache rude, les cheveux en coup de vent, il ressemblait à quelque militaire, un officier de chasseurs à pied vêtu en bourgeois, l'air d'un ouvrier et d'un soldat avec la flamme de l'artiste dans le regard. Il était d'ailleurs dans toute la puissance de son talent et tout l'éclat incontesté de sa gloire. Il avait tour à tour exposé le *Pêcheur napolitain à la Coquille* (1858), l'*Ugolin* (1860), la *Jeune Fille à la Coquille* (1864), la *Palombella*, terminé l'admirable décoration du Pavillon de Flore, « une merveille de notre siècle », a dit M. Philippe Burty ; il venait d'achever la statue, en bronze argenté, du pauvre enfant qu'on appelait déjà Napoléon IV ; il était l'auteur de ces bustes

d'hommes et de femmes qui, sous ses doigts, semblaient littéralement vivre. Je le regardais et je l'étudiais, ne doutant pas que cet homme n'eût encore devant lui de longues années de labeurs glorieux et de chefs-d'œuvre [1]. Six ou sept ans après, il était mort. Mort d'une mort douloureuse, d'une de ces maladies que la nature semble compliquer comme si elle se plaisait à inventer, pour ses créatures, le raffinement des supplices chinois.

Jean-Baptiste Carpeaux était né le 11 mai 1827, à Valenciennes, rue Royale, n° 38, section de l'Est, de Joseph Carpeaux, maçon, et d'Adèle Wargny, sa femme. Ce père, âgé de vingt-sept ans alors, a survécu à cet enfant qui allait illustrer son nom.

« Il était, a dit sur la tombe de Carpeaux M. de Chennevières, de cette Flandre française qui, au beau temps de la Renaissance, donna à l'école florentine Jean de Douai et Francheville, et c'est le mélange de l'influence florentine et du tempérament flamand qui, à son tour, il y a vingt ans, vous a donné Carpeaux. »

---

1. Je retrouve sur lui cette note rapide, écrite sur un carnet, en le quittant : « Petit, l'air d'un officier. Grosses moustaches. Maigre, dur, l'œil profond, la voix sympathique. Poignée de main du sculpteur, franche et mâle. »

L'enfant du maçon de Valenciennes (le maçon, ce parodiste du sculpteur) apprit à lire à l'école des Frères. Il ne savait rien ou peu de chose, mais il était né sculpteur. Enfant, il pétrissait la glaise. Au musée de Valenciennes, on conserve un plâtre, un bas-relief, *Joseph reconnu par ses frères*, que Carpeaux exécutait en 1843, à seize ans, la même année que deux frontons modelés en terre et exécutés en bois pour la maison d'un M. Hollande, rue Famars, à Valenciennes. On a de ces essais de début de David d'Angers au musée d'Angers.

C'est à l'Académie de Valenciennes, dont il était *médailliste,* que l'enfant avait tout d'abord étudié. En 1842, il entrait, à Paris, à l'école royale de dessin et de mathématiques, modelait d'après la bosse, sculptait l'ornement, arrivait à la nature et, en 1844, obtenait un deuxième prix au concours annuel. Cette année même, il entrait à l'École des Beaux-Arts et il allait, un an après, recevoir une pension du département du Nord pour achever ses études à Paris. Carpeaux, qui se donnait sur les livrets comme élève d'Abel de Pujol, de Rude et de Duret, était entré, comme attiré instinctivement par le vieux maître, dans l'atelier de Rude. L'auteur du groupe immortel de l'Arc-de-

triomphe, *la France guidant ses fils à la frontière*, et de ce charmant et élégant *Louis XIII*, commandé par M. de Luynes, et qu'on voit au château de Dampierre, était encore un de ces indépendants dont la force et la fougue inquiètent les artistes timorés. Rude eut à lutter, comme plus tard Carpeaux, son élève, contre les préventions de ceux qui s'appelaient l'Institut. Il y a tout un monde dans ce mot. L'Institut aujourd'hui ouvre ses fenêtres à l'air du dehors et aux soleils levants. Mais longtemps la routine en fit sa citadelle.

Pour arriver à vivre, à cette époque, Carpeaux travaillait la nuit, faisant du commerce, et, le jour, écoutait les leçons de Rude. L'auteur de *Godefroy Cavaignac mort* était, je le répète, mal vu de l'École, et ses élèves semblaient systématiquement repoussés des concours. Le vieux maître les engagea à choisir un autre professeur. A quoi bon faire supporter tant de haines à des débutants? Carpeaux entra donc chez Duret, concourut pour le prix de Rome, mais, pour lui, son maître était toujours Rude, et jamais il ne passa, depuis, devant le bas-relief de l'Arc-de-triomphe, *la France jetant le cri d'alarme*, sans ôter son chapeau, comme Newton prononçant le nom de Dieu. Alors que le futur auteur du groupe de la

Danse était élève de la petite école de dessin de la rue de l'École-de-médecine, Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra, s'y trouvait aussi. « Carpeaux était alors, dit Garnier évoquant ces vieilles années, un crâne gamin de Paris, presque un faubourien, assez indiscipliné, mais solide au travail. Nous avons fait ensemble de la sculpture, et je me rappelle toujours que, dans un concours trimestriel ayant pour sujet des *attributs de pêche,* j'ai eu le prix avant lui. Quel succès! »

Toujours est-il que Rude avait appris à Carpeaux comment un grand artiste fait librement son œuvre. Ou plutôt, en ce sens, Carpeaux n'apprit rien ni de Rude ni de Duret, rien que le métier, la science : il était né maître lui-même. Il avait le *don :* la nature lui dictait son devoir. Prix de Rome en 1853, après plusieurs concours (en 1852, entré le premier en loge, il n'avait que le second prix), Carpeaux, qu'on allait quelques années plus tard regarder comme un révolté, tira de son séjour à la villa Médicis et de ses études des chefs-d'œuvre passés une inspiration nouvelle. La tradition lui importait peu, mais les œuvres éternellement vivantes le passionnaient. L'Italie pénétrait en lui, si je puis dire, par tous les pores. Cet illettré se faisait à lui-même une

éducation virile, se prenait d'amour pour Dante. En 1859, il exposait son *Jeune Pêcheur,* si personnel et si remarquable; en 1863, il donnait *Ugolin et ses enfants*, groupe qui ressemble au passage de la *Divine Comédie* traduit en bronze par quelque Michel-Ange et que j'admirais — je m'en souviens — au jardin des Tuileries quelques heures avant que Carpeaux mourût au château de Bécon.

Il faudrait citer tout ce qui est sorti de la main de Carpeaux, si l'on voulait donner la liste des œuvres vraiment supérieures que le grand artiste a laissées, ses statues de pêcheurs napolitains et de jeunes Italiennes, où il a traduit par la pierre cette insaisissable et charmante chose, le sourire, ses créations tour à tour embrasées de vie, comme dans le groupe de la *Danse*, et poignantes et simples, comme la *Mater dolorosa*, ses portraits où le regard semble briller, où les lèvres paraissent vivantes, comme ceux de Charles Garnier, de Gérôme, de Gounod (ce dernier un peu théâtral), comme l'admirable buste d'Alexandre Dumas fils. Tout cela compose désormais une œuvre unique et qui assure une gloire durable au nom de Carpeaux.

Les bas-reliefs du pavillon de Flore au Louvre,

DESSINS INÉDITS DE CARPEAUX

(Collection du prince Stirbey)

le groupe en quelque sorte tressaillant, palpitant, qu'on voit devant l'Opéra, sont peut-être d'ailleurs ce que Carpeaux aura laissé de plus particulier. On a pu dire, après eux, que Carpeaux était le Rubens du marbre et de la pierre. La chair, en effet, est vivante. D'une inspiration inférieure au fier chef-d'œuvre de Rude, ce groupe l'égale en ardeur et en mouvement. Jamais le réalisme n'avait été aussi loin. C'est la vie, la vie intense, la vie poussée jusqu'à la fièvre. *La Vie !* Ce cri, qui reviendra, comme un appel désespéré, sur les lèvres de Carpeaux agonisant, aura été aussi le mot d'ordre de son existence [1].

Oui, Carpeaux, ce naturaliste d'un ordre supérieur, eut un idéal, qui est « la vie en sculpture », et il eut un défaut, qui est la fièvre. Sous le prétexte d'animer le marbre ou le bronze, il le torturait souvent, le rendait étrange. Il prit plus d'une fois

---

1. Le catalogue de l'œuvre de Carpeaux a été excellemment établi, dans ses grandes lignes tout au moins, par M. Ernest Chesneau en son livre. Les œuvres principales de Carpeaux sont : le *Jeune Pêcheur* (1859) ; *Ugolin et ses Enfants*, groupe ; *Pêcheur napolitain* (1863) ; la *Jeune Fille à la coquille* (1864) ; *Négresse*, buste ; *Rieurs et Rieuses napolitains ;* le *Prince impérial et son chien Nero ;* deux autres *portraits du Prince*, l'*Espérance*, la *Candeur*, le *Printemps*, l'*Espiègle*, la *Palombella*, *Mater dolorosa ;* les bustes de la *Marquise de La Valette*, de la *Duchesse de Mouchy*, de la *Princesse Mathilde*, de *M. Charles Garnier*, de *M. Gérôme*, les *Quatre Parties du monde soutenant la sphère*, groupe plâtre (1872) ; les portraits de *M.* et *Mme Chardon-Lagache* (1873), de *M. Sipierre* et de *M. Dumas fils* (1874), l'*Amour blessé* (1874), le buste de *Napoléon III*

la frénésie pour le mouvement et le cri pour le soupir. Il exagérait la mâle indépendance de son maître Rude, et, avec un talent d'une puissance singulière, hors de pair, il a souvent abouti à des œuvres quasi vulgaires. Je songe à ses figures de la fontaine du Luxembourg.

Carpeaux n'avait pas tardé à rompre avec toute convention classique. Il semblait accepté et convenu depuis longtemps, que la sculpture était surtout faite pour représenter une majestueuse immobilité, les mouvements nobles et cadencés du corps humain. Carpeaux résolut, au contraire, d'exprimer en sculpture la passion et le mouvement. Mais, au lieu de demeurer ce qu'on eût appelé jadis un *romantique du ciseau,* il poussa, avec une audace singulière et une sûreté de main le plus souvent admirable, jusqu'au réalisme absolu. Il suivait naïvement, indistinctement, sans les

---

(1874), le portrait de *M. Chérier* et celui de *Mme Alexandre Dumas* (1875). Carpeaux a exécuté pour le pavillon de Flore du Louvre le groupe qui représente *la France impériale portant la lumière dans le monde et protégeant l'Agriculture et la Science.* Il a exécuté en 1869, pour le nouvel Opéra, le groupe de la *Danse,* qui a soulevé une si vive controverse et qui fut souillé, dans la nuit du 27 août, par une encre corrosive lancée par la main d'un fanatique resté inconnu. Carpeaux avait obtenu une médaille de deuxième classe en 1859, une de première classe en 1863, ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1867; il avait été décoré en 1866 et promu officier de la Légion d'honneur le 6 août 1875, deux mois avant sa mort.

critiquer lui-même, les suggestions de son tempérament. Car il faut rendre à un tel homme une justice : ce qu'il était, il ne le fut pas par théorie, par contenance ou par pose, non, mais par nature, sincèrement et de pied en cap. Ce n'était point pour crocheter le succès comme on forcerait une serrure qu'il avait, par exemple, exécuté ce groupe endiablé de la *Danse,* qu'il fut question de faire passer, un moment, de la façade de l'Opéra au foyer des danseuses, tant il semblait suer la vie ; c'est parce que la nature même de son talent, sa façon de concevoir l'expression, le mouvement, le poussaient à cette ardeur vaillante.

Et, avec ses œuvres éperdues, cet homme, — une sorte d'Horace Vernet faubourien, — avait l'air du monde le plus doux, le plus timide, le plus sympathique. Silencieux, se tenant en son coin, il promenait sur les objets son œil mâle qui voyait en relief toutes choses. Il maniait et pétrissait le plâtre ou la cire avec cette vigueur souvent brutale parce que ses nerfs et ses muscles l'empêchaient de sculpter autrement, de comprendre d'une autre manière un groupe ou un buste. Mais, lorsque Carpeaux réussit, nulle sculpture n'est supérieure à la sienne. L'admirable *Ugolin et ses Enfants* est un morceau d'une puissance et d'une énergie incom-

parables. Carpeaux a rendu cette souffrance horrible, surhumaine, dantesque, en un mot, du père, avec la force de muscles que mettait Barye à exprimer la colère de quelque tigre, le miaulement affamé du jaguar ou le rauquement du lion.

Dans une *note* admirable mise au bas de son *Cours au collège de France* (année 1847), Michelet parle d'un *Corrège de la souffrance :*

« Le *Corrège de la souffrance,* écrit-il, — celui qui dira sur la toile les frémissements nerveux de la douleur, le grand maître de la Pitié, — n'est pas venu encore ; mais ce nom m'est venu en voyant les dessins admirables d'un artiste peu connu, qui a exprimé avec le sentiment le plus douloureux ce qu'il avait sous les yeux, de pauvres petites filles du peuple mal nourries, grelottantes. »

C'est à propos d'Octave Tassaert, dont nous avons conté dans ces pages la vie douloureuse comme une agonie, que Michelet a trouvé ce mot. Eh bien, en regardant la *Piété* de Carpeaux, ce visage émacié, tordu de douleur, d'une noble douleur maternelle, cette pierre qui pleure, qui vraiment verse des larmes, cette *Mater dolorosa* effrayante de tristesse, navrante et superbe à la fois, un autre nom m'est venu ; non plus le Corrège ; et, reprenant le titre donné à Tassaert par

Michelet, je me suis écrié : « Ce Carpeaux qui exprima si bien le rire, la vie, la gaieté, le spasme de la chair, les torsions de la joie, il a su trouver la poésie des pleurs ; il a été aussi, lui, comme un *Michel-Ange de la souffrance.* »

Un Michel-Ange moderne, moins puissant, moins robuste, tordu lui-même par le mal, désespéré et se débattant entre les liens enfoncés dans sa chair comme un de ces *Captifs* du sublime maître ; un Michel-Ange remplaçant, hélas! les muscles par les nerfs, la robustesse athlétique par la fièvre des angoisses et des déceptions ; mais, en somme, un tel artiste qu'il peut, sans en être écrasé, supporter un tel surnom.

Et comme contraste à ces douleurs, au pavillon de Flore, le groupe de Carpeaux a non seulement la vitalité, mais, cette fois, une élégance charnelle tout à fait supérieure. Le sujet, paraît-il, représente *la France protégeant l'Agriculture et la Science.* Mais on ne voit là qu'une femme saine, rieuse et grasse, jouant avec un groupe d'amours joufflus ; mais femme et enfants, tout est vivant, bondissant, et la vie, l'éternelle vie, court vraiment sous cet épiderme de marbre, tandis qu'une étincelle d'électricité féminine s'allume dans ces prunelles de pierre.

Je me rappelle le temps où nous écrivions que le *groupe de l'Opéra* personnifiait bien l'art du second Empire, cet art aphrodisiaque dont la facture, cette fois superbe, ne rachetait pas, disions-nous, la vulgarité. On sait quelles critiques ce morceau de sculpture fit naître. Des jaloux ou des hypocrites ont jeté sur l'œuvre d'art une bouteille d'encre corrosive, et les journalistes en ont versé des flots pour prouver que cette danse de Carpeaux était *immorale*. La vérité est qu'elle nous parut très sincèrement d'un goût médiocre, et que le sculpteur changeait en cancan de Rigolboche la danse ailée de Taglioni. Mais quoi! quelle merveille de mouvement! Est-ce de la pierre? Non pas, c'est de la chair. Ce groupe ardent et immortel est, d'ailleurs, un modèle de tenue et de beauté classique à côté de ces *Quatre Parties du monde soutenant la sphère* qui décore une des fontaines du jardin du Luxembourg.

C'est encore la danse, cette fois, et une danse forcenée, qu'exécutent, à l'ombre de la sphère qu'elles soutiennent de leurs bras maigres, les quatre femmes de Carpeaux, qui, placées ainsi sous le signe du Zodiaque, représentent les quatre parties du monde. Il semble que ce soient là les mêmes filles que celles du groupe de l'Opéra,

mais vieillies encore par une débauche nouvelle, et qui continuent leur quadrille échevelé. L'Asie est représentée par une Chinoise, l'Amérique par une femme couronnée de plumes, comme la Méloé des *Incas* de Marmontel, l'Afrique par une négresse aux épaules à demi couvertes par une peau de bête, l'Europe par une fille hystérique aux longs cheveux dénoués et flottants. Ces maigreurs malsaines, ces flancs épuisés, ces cuisses allongées et creusées, se tortillent dans une ronde bizarre. Les peausseries de l'Africaine semblent clapoter au vent comme des torchons mouillés. On se demande par quelle exagération de la frénésie et de la nervosité Carpeaux a pu sculpter ainsi la danse de Saint-Guy après la danse de Bullier.

Voici, du moins, écrivions-nous en 1872, en rencontrant le buste du peintre Gérôme, après avoir critiqué la fontaine future du Luxembourg, voici un chef-d'œuvre : la physionomie maigre, énergique et résolue, la tête en quelque sorte orientale du peintre est rendue par Carpeaux avec un art prestigieux. C'est la vie même, cette fois, et ce buste vaut tous ceux que le sculpteur a signés autrefois. Les cheveux en coup de vent, la moustache ronde, l'œil profond, M. Gérôme apparaît, avec ses traits creusés et son air à la fois sympathique et dur. Le cou, qui semble un peu trop arraché du corps, à cause des déchirures voulues du bronze, a la courbe superbe d'un antique. Ce buste, en vérité, est un morceau de maître, et, en pardonnant tout à M. Carpeaux pour l'avoir fait, on se demande par quelle aberration d'esprit, d'œil et

de main, il a pu composer ce groupe de danseuses fauves, vulgaires et ridées. — Fi de l'art correct et conventionnel ! C'est mon avis absolu, *mais à la condition qu'on ne mettra point la laideur à la place de la grâce, et qu'on ne prendra point la maladie pour la santé.* — Lorsque Donatello rompt avec les anciens, ce n'est pas pour substituer le vulgaire au sublime, mais le vivant au solennel. M. Carpeaux ne m'en voudra pas, je pense, de citer Donatello à propos de lui, et de lui donner, à lui, Flamand devenu par trop Parisien, ce Florentin pour exemple.

Je me reproche aujourd'hui ces lignes. La maladie ! Je ne croyais pas si bien dire, hélas ! Carpeaux devait être déjà atteint du mal dont il mourut. Moralement il souffrait d'ailleurs. On peut bien rappeler que son mariage avec Mlle de Montfort ne fut pas heureux. Il se consolait en travaillant, et nous devions rencontrer encore, signé de son nom, plus d'un chef-d'œuvre.

Des trois œuvres envoyées par M. Carpeaux, disions-nous au moment du Salon de 1874, le buste de M. Alexandre Dumas fils est la chose la plus intéressante. Quel étonnement ! Jamais on n'a manié, fouillé ainsi le marbre ! mais c'est la vie même. On serait tenté de s'écrier, comme Michel-Ange devant un portrait : *Parle, mais parle donc !* M. J.-B. Carpeaux a bien saisi le port de tête particulier de M. Dumas fils, le sourire un peu hautain, assez ironique, cordial au fond. La lèvre s'arque comme pour lancer un bon mot, l'œil se fixe et observe, un coup de vent semble se jouer dans des cheveux légèrement crépus. Comment M. Carpeaux a-t-il ciselé les mèches de cette chevelure? Le résultat obtenu est prodigieux. Il est impossible de faire de la sculpture plus animée et plus vivante. L'Institut tout entier, qui ne s'afflige

pas outre mesure de la grave maladie qui courbe à cette heure et mine M. Carpeaux, doit admirer un tel buste et l'habileté d'un tel artiste si profondément épris du mouvement et de la vie.

Et l'année d'après, lors de ce Salon qui devait être le dernier où Carpeaux exposât :

Les bustes de M. Carpeaux, ajoutais-je, ont toujours cette furie, cette agitation, cette fièvre qui anime cet admirable sculpteur. Je me figure M. Carpeaux devant sa glaise : il la pétrit de ses doigts nerveux avec une passion d'amoureux. Avec lui, il faut que le bronze éclate de vie, que le marbre ait une voix, que l'inertie de la matière se transforme en quelque chose de mouvementé, et, si je puis dire, de criant.

J.-B. Carpeaux habitait alors rue Saint-Denis, 237, à Courbevoie. Une terrible maladie, un cancer, le rongeait, et en faisait déjà ce vivant cadavre qu'un ami avait sculpté d'après lui comme lui-même avait exécuté le buste de son frère. Oui, un jour, Carpeaux apprend tout à coup que son frère Charles est agonisant, et il court chez le moribond, mais il arrive trop tard. Malgré sa douleur il cherche de l'argile, et, en une nuit, il achève le buste du mort. Or, à Nice, où il était chez le prince Stirbey, en compagnie d'Alphonse Karr et de Bernard le sculpteur, son ami dévoué, celui-ci voulut faire le buste du pauvre malade, et,

chaque nuit, Carpeaux éveillait son vieux camarade et le forçait à tout refaire. C'est ce buste à la fois terrible et beau où Carpeaux est représenté courbé, miné, la barbe entière, le front chauve à demi, les tempes creuses et le cou penché, comme s'il regardait déjà la tombe.

Dans une de ses heures de souffrances atroces, Carpeaux écrivait à quelques amis des lettres pleines d'une angoisse éloquente. On a conservé celles qu'il adressait à Ch. Gounod :

21 mai 1874.

....M. Labbé, après un long examen, m'a déclaré qu'il faut faire l'opération de l'ulcère au plus tôt, mais M. Demarquay s'y oppose de la manière la plus formelle, disant que cette opération compromettrait ma triste vie... Je souffre nuit et jour. Je me tords sur mon lit de douleurs, en jetant des cris de damné. C'est l'enfer sur la terre. Je m'épuise d'heure en heure; je vous dis adieu et merci de l'intérêt que vous avez bien voulu prendre au malheureux Carpeaux.

Et *le malheureux Carpeaux* se jugeait, au point de vue artistique, avec une sévérité qui touchait à l'injustice lorsqu'il disait encore à ce même Gounod (mars 1874) :

Que suis-je, hélas! et qu'ai-je fait, mon Dieu! auprès des maîtres que nous vénérons ensemble? Absolument rien; et je puis vous dire en toute conscience que si j'étais organisé pour la culture des arts, j'ai bien laissé mes inspirations aux déchirements des misères de la vie.

Je ne suis pas un flambeau, c'est à peine si je suis une bûche sur laquelle on a cogné assez pour la jeter au feu après l'avoir mise en pièces, et qui se consume sans flamme!

Je laisse ainsi parler, autant que je puis, les artistes eux-mêmes. Tout homme sincère se connaît et sait se peindre mieux que personne. « J'a la vie, disait, quelques jours avant sa mort, Carpeaux à M. le prince Stirbey qui a été, pour le grand artiste, l'ami le plus dévoué, le plus généreux et le plus sûr, j'ai la vie, le mouvement; j'aurais atteint la noblesse, la grandeur..., je le sens!» C'est bien là l'homme dont le maître sculpteur Guillaume a dit qu'en présence de la nature, il procédait « avec une sûreté mathématique ». Et M. Guillaume parle avec raison de la *science profonde*, quoique toujours voilée, du maître de Valenciennes.

Ah! Valenciennes, son cher pays de Valenciennes, dont il a décoré l'hôtel de ville d'un chef-d'œuvre, *la Ville de Valenciennes repoussant l'invasion*, c'était le rêve et l'amour de Carpeaux! Au printemps de 1860, pendant un séjour qu'en revenant de Rome, où il travaillait à l'*Enfant à la coquille* et à *Ugolin*, il fit en son pays, il conçut, en fils reconnaissant, le projet de doter sa ville natale d'un monument digne d'elle. Il voulait,

écrivait-il alors au maire, M. Bracq, « faire revivre d'une façon digne de son gracieux génie le plus illustre des artistes valenciennois : Antoine Watteau ».

Il ajoutait :

Le jour où Valenciennes voudra faire pour Watteau ce qu'Amsterdam a fait naguère pour Rembrandt, j'aime à espérer qu'elle me confiera ce soin pieux [1].

Carpeaux rêvait de voir cette figure mélancolique et fine du peintre debout au milieu de la grand'place de Valenciennes. « Elle serait, dit M. Foucart, bien placée sur le sol de l'ancien beffroi, un peu en arrière du point où se trouvait jadis la statue de Louis XV par Saly. » Carpeaux avait d'abord rêvé son *Watteau* en bronze ; puis il voulut que la figure, — une de ses plus belles inspirations, — fût taillée dans le marbre. On n'en a pas moins coulé en métal le *Watteau* de Carpeaux, et toute cette affaire du monument et de la fontaine Watteau donna même lieu à une série de discussions qu'on trouvera résumées aux comptes rendus du conseil municipal et dans l'excellente brochure de M. Foucart. Ce

1. Voir la très intéressante brochure de M. Paul Foucart, *le Monument de Watteau à Valenciennes*. Valenciennes, in-18, 1881.

sont là des agitations toutes locales, qu'une grande décision a, depuis, dominées : la fondation d'un *Musée Carpeaux* à Valenciennes. Comme David a son *musée* à Angers, Carpeaux rêvait d'avoir son *musée* à Valenciennes. C'était, a-t-on dit, un de ses plus vifs et de ses plus persistants désirs. Dans cette lettre de 1860 où il proposait d'exécuter la statue de Watteau, il en parlait déjà : « Mon rêve a toujours été de déposer, soit au Musée, soit à l'Académie, dans une salle que je prierai le Conseil municipal de leur réserver, un exemplaire de chacune des œuvres que je produirai désormais. » Et le 22 mai 1874, une année à peu près avant sa mort, il écrivait dans son testament : « Je lègue au Musée de Valenciennes, ma « ville natale, tous les modèles en plâtre et les « dessins de mes œuvres, et la collection de « croquis que j'ai exécutés à Rome et partout où « j'ai voyagé, et qui sont chez mes parents ou à « Auteuil[1]. »

1. Le 8 février 1881, une commission de quatre membres fut nommée, chargée de grouper à Valenciennes, en originaux ou en copies, toutes les œuvres de Carpeaux et de les installer dans une salle spéciale. M. le prince Stirbey a fait à la ville natale de Carpeaux le don précieux des carnets, dessins et études du grand artiste. Aujourd'hui ce *Musée Carpeaux* est fondé. Ce sera la gloire du pays. Il contient de Carpeaux des sculptures, des moulages, des dessins, une peinture, jusqu'à des eaux-fortes. M. Paul Foucart, qui eut la bonne fortune de travailler avec Carpeaux, en a dressé le *Catalogue* avec une science profonde et une piété quasi filiale (1882).

Valenciennes a fait au sculpteur, en 1875, de magnifiques funérailles. Elle lui donnera, quelque jour, après ce Musée « à l'état naissant », une statue sur une de ses places publiques.

La mémoire de Carpeaux est toujours vivante en son pays, depuis ce mardi 12 octobre où le maître mourut. « Comme c'est difficile de mourir ! » écrivait-il, peu de jours auparavant, à M. Chérier. Une de ses dernières sorties dans ce château du prince Stirbey, où tous les soins l'entouraient, fut une sorte de pèlerinage à Michel-Ange, dont on fêtait alors le centenaire à Florence. M. Meissonier, le peintre exquis du *fini*, saluait là-bas, au nom de l'Institut de France, le grand maître de l'*infini*. Carpeaux, qui avait le culte absolu de Michel-Ange, s'était fait, le jour même de ce centenaire florentin, conduire auprès d'une petite statue, œuvre de Michel-Ange, qui orne le parc du château de Bécon ; il était parvenu à grand' peine à en faire le tour sur ses béquilles, puis, tombant épuisé par ce suprême effort : « Et moi aussi, s'écria-t-il, j'ai fêté le centenaire ! » Je ne sais rien de plus touchant et de plus beau dans toutes les légendes artistiques qu'on nous a appris à admirer.

Et ce n'est pas une légende, cette fois, cette

poignante et douloureuse histoire d'un pauvre et vaillant grand artiste mourant tordu comme un sarment sur un lit de douleur; sachant, hélas! qu'on faisait, en les signant de son poinçon, commerce de ses œuvres sacrées; appelant son fils Charles, sentant qu'il laissait après lui sans fortune son vieux père le maçon de Valenciennes et sa mère bien-aimée; mêlant dans son agonie le nom de son enfant, Charles, à celui de la femme qui l'avait nourri de son lait : « *Ma mère, ma petite mère...* », et sentant bien, lui aussi, tout ce qu'il avait encore en lui de projets, de rêves, de chefs-d'œuvre, et se cramponnant alors à son martyre, à son enfer, et appelant : *La vie! la vie!*

Il n'avait plus à compter sur la vie, le pauvre Carpeaux; mais il pouvait du moins, autant qu'il est possible à un homme, être certain de l'immortalité.

E. FROMENTIN

1820-1876.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

EUGÈNE FROMENTIN

1820-1876

La biographie complète d'Eugène Fromentin a été faite, dans un livre excellent, par M. Louis Gonse, le directeur de la *Gazette des beaux-arts,* et ceux qui ont connu l'artiste éminent, favorisé du double don de poésie, la plume et la palette à la main, n'ont plus qu'à rassembler leurs souvenirs et à apporter leurs témoignages.

Je ne connaissais Eugène Fromentin que par ses œuvres, lorsqu'il y a fort longtemps déjà, à mes débuts, le très accueillant directeur de *l'Artiste,* M. Arsène Houssaye, me demanda pour son journal quelques « médaillons » de peintres : Jadin, Gudin, Gérôme, Diaz, Fromentin. Je vou-

lais donner de mon mieux, et avec le plus de sincérité possible, une idée exacte et de l'homme et de l'artiste en parlant de chacun de ces hommes dont la réputation, pour beaucoup d'entre eux, a bien décliné depuis ce temps. N'ayant sur l'intimité même de Fromentin aucun *document* précis, comme on dirait aujourd'hui, je m'adressai à Mme Sand qui aimait particulièrement le peintre du Sahel et qui m'envoya de lui un portrait tout fait.

Ce *portrait,* on le retrouvera dans le livre de M. Gonse, et aussi, je pense, dans la *Correspondance* de George Sand :

« Il est petit et délicatement constitué. Sa figure est saisissante d'expression, avec des yeux magnifiques. Sa conversation est, comme sa peinture et ses écrits, brillante et forte, solide, colorée, pleine. *On l'écouterait toute la vie.* Il a su se faire des amis sérieux, dévoués, qui viennent s'asseoir aux côtés de sa famille charmante. »

Eugène Fromentin, lorsque Mme Sand écrivait ces lignes, avait à peu près quarante-quatre ans. Il était né à La Rochelle, en décembre 1820. On trouvera, dans son premier roman, une description admirable de ce pays aux horizons vastes, et j'ai sous les yeux, comme un tableau de maître, le souvenir d'un champ de blé que décrit Domi-

nique. Fromentin étudia sous L. Cabat, le paysagiste, homme d'un talent rare, un peu académique, et dont la vie artistique n'a point tenu les promesses de ses débuts. M. Cabat a troqué les honneurs officiels contre la gloire militante. Il laissera d'ailleurs un nom dans l'histoire de l'art français.

On peut dire que Fromentin, dès ses débuts, connut le succès. A vingt-cinq ans il était déjà maître de son talent. En 1847, au Salon, il exposait, après quatre années passées en Algérie, un tableau qui faisait sensation : *les Gorges de la Chiffa,* et, deux ans plus tard, il obtenait, avec *la Place de la Brèche, à Constantine,* une médaille de deuxième classe. Le public ne le connaissait pas encore, mais ceux qui savent regarder avaient deviné déjà dans ce débutant un artiste original, un peintre véritable, un maître. Les individualités vraiment remarquables ne demeurant pas longtemps dans l'ombre, Eugène Fromentin fut bientôt connu ; peu d'années après, il était célèbre à plus d'un titre, puisque sa plume a écrit des livres dignes des tableaux que son pinceau a signés, et puisque, dans cet artiste, il y avait plusieurs hommes : un peintre, un romancier, un poète.

Le premier succès d'Eugène Fromentin au

Salon, — j'entends le succès incontestable qui classe l'artiste à son rang, — date de son premier livre. L'auteur d'*Un Été dans le Sahara* n'a pas peu contribué à la renommée du peintre de l'*Enterrement maure* et de la *Chasse à la gazelle dans le Hodne*. C'était un bon livre, plein de couleur, d'observation, d'esprit et de pittoresque, des impressions de voyage écrites avec un charme singulier, des impressions d'un artiste épris « du ciel sans nuage au-dessus du désert sans ombre ». Mme Sand salua la première, je crois, l'apparition de ces lettres, où se trouvaient « le juste et le vrai mariés avec le grand et le fort ». Elle les trouvait même supérieures à ces incomparables causeries que nous a laissées le pauvre Victor Jacquemont. Les peintres, au surplus, lorsqu'ils se mêlent d'écrire, ont une qualité de vision et un sens du pittoresque tout à fait singuliers et charmants. On pourrait étudier à part les peintres écrivains, comme M. Jules Breton, deux fois poète, ainsi que Fromentin, Delacroix, Corot, Millet, Paul Huet, Dupré, Rousseau, Charles Jacque, si entraînants dans les moindres billets qu'ils ont écrits. Horace Vernet, Jeanron, bien d'autres, ont laissé des pages fort intéressantes aussi. Galimart, Timbal, ont signé des *Salons*.

Maliphard, le paysagiste, a écrit sur Corot des pages achevées, et M. Français, à Ville-d'Avray, lut un jour une page que bien des critiques eussent voulu signer.

Mais j'en reviens à Fromentin, et à Fromentin baptisé par Mme Sand. Un tel suffrage ne dut pas peu encourager le débutant littéraire. Presque au même moment, la foule saluait en lui un de nos peintres les plus personnels.

Eugène Fromentin est, en effet, avec Marilhat, Decamps et Delacroix, un de nos grands *orientalistes*. Les nouveaux venus, à la suite de Regnault, M. Benjamin Constant avant tous, ont depuis substitué brillamment un Orient d'Alhambra à cette Algérie argentée et grise que Paul Delamain avait entrevue avant Fromentin (on vend même, en Amérique, des *Delamain,* la signature grattée, pour des *Fromentin*). M. Guillaumet a signé des toiles hors de pair depuis Fromentin. Mais Fromentin n'est pas exproprié du bout de désert qu'il a conquis. Marilhat avait rapporté d'Orient des paysages empreints d'une mélancolie profonde, Decamps des scènes étincelantes, Delacroix de grandioses spectacles. A son tour, Fromentin a trouvé sur cette terre lumineuse non seulement les glanes de la moisson, mais une note

particulière que ses prédécesseurs y eussent vainement cherchée, puisqu'il la portait en lui. C'est la note poétique et tendre, que n'avaient ni Marilhat, plus sombre, parfois sinistre ; ni Decamps, épris d'un rayon de soleil égratignant une muraille ; ni Delacroix, qui cherchait dans le Sahara la couleur de Véronèse. Fromentin est coloriste, mais la gamme de sa couleur est douce ; ses tons favoris sont les demi-teintes ; ses toiles ont une harmonieuse et claire limpidité, et parfois leur indécision même leur donne un charme de plus.

Quel éblouissant paysage fera naître l'impression causée par ce *Bivouac au lever du jour,* qu'il exposait il y a quelques années? Je me rappelle ce ciel transparent où pâlissaient doucement les étoiles, ces chevaux hennissant à l'aurore, ces Arabes étendus sur le sable, pliés dans leurs burnous, pendant que les feux éteints à demi jetaient leur dernière fumée. Quelle poésie calme et douce, tout à fait digne de ce peintre, qui nous apparaissait alors comme une sorte de *Delacroix attendri!*

Eugène Fromentin connaissait son art, il l'aimait et le respectait. Il a toujours lutté, par la parole et par les œuvres, pour le conserver grand

et pur. « Ce qui nous a perdus, écrivait-il un jour, c'est la curiosité et le goût des anecdotes. Autrefois l'homme était tout. Une figure humaine valait un poème..... Le *genre* a détruit la grande peinture et dénaturé le paysage même. » Aussi bien, il s'attachait à réagir contre le sentiment public, et, — chose incroyable, — avec un *Berger Kabyle* à cheval, un agneau dans les bras, avec un *Fauconnier* dressé sur sa selle, avec un personnage unique, il attirait à lui la foule qui se pressait, à la même heure, devant les anecdotes de M. Hillemacher ou les tableautins antiultramontains et railleurs, exquis, spirituels et fins, de M. Heilbuth.

C'est que le talent évident s'impose en dépit de la mode et du *goût* régnant; c'est que, fort heureusement, après la sottise parvenue, rien n'est plus honoré, en somme, que le mérite reconnu et le talent qu'on peut estimer.

Fromentin était à la fois partisan de la couleur et du style. Je ne crois pas qu'il s'enfermât jamais dans les limites et les langes d'une école. « Toute dénomination d'école, a dit Paul Huet le paysagiste, est fâcheuse quand elle n'est pas simplement absurde. C'est un drapeau de guerre civile qui sert au moment du combat et qui perd sa signification lorsque le feu cesse. Souvent on ne s'est

pas bien entendu sur ce qu'on voulait dire, même pendant l'action [1]. »

En ses *fantasias,* Fromentin entasse les armes étincelantes, les draperies, les étoffes, les richesses de toutes les féeries. Sa palette est prodigue des feux du prisme; mais, lorsque l'artiste s'impose de rendre une figure calme, quasi hiératique, comme le berger kabyle, sa fougue fait place à la sévérité, et le lumineux auteur de l'*Audience chez le khalifat* devient le dessinateur impeccable de ces personnages dignes d'un bas-relief.

Telles étaient les œuvres, tel fut l'homme. La vie de ce chercheur d'idéal fut semblable à son esprit, un modèle de délicatesse, de goût, de persévérance et de distinction. On met bien des choses de son propre cœur dans son premier livre. Une mélancolie souriante perce à chaque pas dans *Un Été dans le Sahara* et dans le doux et calme roman appelé *Dominique.* Fromentin fut, au milieu de l'activité yankee de notre temps, un rêveur un peu froissé des chocs de la vie et bien vite consolé par les beaux spectacles, « *un homme*

---

1. Voyez *Paul Huet,* notice biographique et critique, par M. Ph. Burty (décembre 1869).

DESSIN INÉDIT DE FROMENTIN

(Collection de Madame Eugène Fromentin)

errant, dit-il, *qui aime passionnément le bleu* » ; un artiste, disons-nous, qui aima passionnément le *beau* [1].

Au Salon de 1864, M. Edmond About, avec la précision de sa langue voltairienne, s'attachait à rendre fidèlement, quoique avec un peu de sévérité, les deux aspects de cette nature rare et profonde :

Si vous avez des yeux pour voir et pour admirer, disait-il, vous connaissez le peintre Fromentin. Si vous avez des yeux pour pleurer les larmes les plus douces et les plus intelligentes, vous connaissez Fromentin le romancier, qui a dédié ou plutôt dérobé à Mme Sand ce chef-d'œuvre de *Dominique*. Cet écrivain de haute volée, cet artiste du sang le plus généreux, n'a exposé, dans ce Salon, qu'une petite partie de lui-même, une page empruntée à l'un de ses livres, soit à l'*Année dans le*

---

1. Il avait exposé, entre autres sites algériens et épisodes de la vie algérienne : *Les Gorges de la Chiffa* (1847); *la Place de la Brèche, à Constantine* (1849) ; *Enterrement maure* (1853) ; des *Smala*, des *Mosquées*, des *Douars*, *Chasse à la gazelle dans le Hodne*, *Bateleurs nègres*, *Lisière d'oasis pendant le siroco*, *Audience chez un khalifat* (1859) ; *Cavaliers revenant d'une fantasia*, *Courriers*, *Pays des Ouled Nayls*, *Berger* (1861) ; *Bivouac arabe au lever du jour*, *Fauconnier arabe*, *Chasse au faucon en Algérie*, *la Curée* (1863) ; *Coup de vent dans les plaines d'alfa* (1864) ; *Chasse au héron*, *Voleurs de nuit* (1865) ; *Tribu en marche dans les pâturages du Tell*, *Étang dans les oasis* (1866) ; *Arabes attaqués par une lionne*, *Centaures* (1868) ; *Fantasia*, *Halte de muletiers* (1869). Depuis, Fromentin s'était tourné vers Venise, qu'il voulait représenter dans la tonalité grise, après les feux d'artifice de Ziem. Depuis sa médaille de 1849, il avait obtenu un rappel en 1857, une première médaille en 1859, et une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1867 ; nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1859, il était officier depuis 1869.

Sahel, soit à l'*Été dans le Sahara*. C'est la peinture d'un coup de vent dans les plaines d'alfa.

Je veux croire que les sables du Sahara et les alfas couchées au souffle de la tempête ont cet air de rudesse et de grossièreté. Et pourtant, malgré moi, j'imagine que ces brutalités voulues sont l'effort un peu malhabile d'un délicat et d'un tendre qui cherche à violenter son tempérament. Je retrouve mon Fromentin dans l'Arabe de profil et dans le cheval gris qui le porte. Je le reconnais encore dans cette jolie tête de cheval bai qui s'appuie avec un frémissement presque humain sur la croupe grise. Mais l'informe pâtée d'hommes et de chevaux qui complète le tableau ne me contente qu'à moitié.

M. About retrouvait son *Fromentin* dans un *cheval gris*. Gris ou blanc. M. About est comme le public, qui condamne un artiste, un écrivain, au genre unique dans lequel il a réussi et qui le parque et l'enferme dans une *spécialité*. Fromentin en souffrait un peu. M. Maxime du Camp, qui l'a beaucoup connu et qui lui-même est un *orientaliste* de la plume, nous raconte même, dans ses *Souvenirs*, que le peintre du Sahara s'en plaignait à ses intimes.

Eugène Fromentin, écrit M. du Camp, subit la fatalité de ses débuts et de ses premiers succès : l'Algérie le saisit et ne le lâcha plus. Inutilement, il tenta de lui échapper; il y était cantonné, et, malgré qu'il en eût, il y resta. Il évoqua d'autres souvenirs; il visita l'Égypte, qu'il me semble avoir peu comprise parce qu'il la vit trop rapidement; il étudia Venise : ce fut en vain; dès qu'un de ses tableaux n'était pas emprunté

à la vie algérienne, on ne le reconnaissait plus. On était tellement accoutumé à le voir vêtu du burnous et du haïk, qu'on le croyait déguisé lorsqu'il prenait la veste des gondoliers ou la robe bleue des fellahs. Les marchands, les amateurs de tableaux, le repoussaient à l'envi vers le Tell et vers le Sahara, qu'il aurait voulu fuir. A toutes ses propositions, on répondait : « Non, faites-nous quelque chose d'algérien, vous savez, avec un de ces petits chevaux nacrés auxquels vous excellez. » Il pestait, et, pour la centième fois, il recommençait le petit cheval blanc, le petit ciel bleu, le petit gué argenté, le petit arbre sans nom dans la botanique et le petit Arabe aux bras nus. Un jour qu'il venait de terminer une de ces jolies toiles, il me la montra, et, levant les épaules avec impatience, il me dit : « Je suis condamné à ça à perpétuité. »

Au reste, Eugène Fromentin est très fidèlement peint, étudié *intus et in cute,* par M. du Camp.

Comme George Sand, l'auteur des *Souvenirs littéraires* caractérise le ton de la causerie de ce petit homme ardent et correct à la fois, l'œil brillant, l'être tout nerveux et vibrant, s'écoutant un peu lui-même, mais sachant surtout se faire écouter ! Très franc d'ailleurs et livrant volontiers le secret des peintres, qui sont, comme lui, souvent des natures de sensitives, mais parfois, comme tant d'autres, des natures de bons négociants.

Un jour, dit M. Maxime du Camp, je causais critique d'art avec lui, et de la difficulté qu'un écrivain consciencieux éprouve à dire ce qu'il pense et à ménager les susceptibilités souvent excessives des artistes ; il me répondit : « Si l'appréciation de nos tableaux est favorable, nous les vendons bien ;

si elle est sévère, nous les vendons moins cher : voilà pourquoi nous attachons de l'importance à la critique imprimée. »

Cette réponse, qui me fut faite en 1867, pendant l'Exposition universelle, ne tomba pas dans l'oreille d'un sourd ; dès lors, et pour jamais, je renonçai aux *Salons* [1].

« On l'aimait beaucoup, ajoute M. du Camp, on le redoutait un peu, et l'Institut l'eût appelé, si sa vie n'avait été trop courte. »

M. Maxime du Camp a raison, et l'Académie fut même tentée, un moment, d'appeler à elle Fromentin. Je me rappelle avec quel étonnement charmé l'excellent Joseph Autran, le poète de *la Mer,* me disait, en parlant de l'auteur de *Dominique,* alors candidat et faisant ses visites : « C'est un enchanteur ; on lui donnerait volontiers sa voix après avoir écouté la sienne. »

Écrivain, Fromentin avait des admirateurs profonds, peu nombreux sans doute, mais fanatiques. Un des plus convaincus et des plus autorisés, M. Ed. Schérer, a écrit que *Dominique,* précisément, est un de ces livres qu'il aime à relire tous les ans. Il y a là, en effet, je ne sais quoi de savou-

---

1. En 1852, un *Paysage* de Fromentin était acheté 4,000 francs par le ministère de l'Intérieur. Depuis, ses toiles ont augmenté de prix dans des proportions considérables. Les *salonniers,* comme M. Maxime du Camp, n'ont pas peu contribué à cette situation artistique. Fromentin fut de ceux qu'on aimait à louer.

reux et d'amer à la fois qu'on n'oublie plus. Mais c'est dans le livre de M. Louis Gonse, *Fromentin peintre et écrivain,* qu'il faut retrouver Fromentin; livre de choix non seulement par les gravures qu'il contient, reproductions de dessins du maître, mais par le talent qu'a déployé l'*historien* et le critique dans ce portrait d'un artiste éminent. Fromentin, lorsqu'il écrivait, — et aussi lorsqu'il peignait, — avait des tremblements et des doutes. « L'enfantement lui était douloureux, dit M. du Camp. » Certes lui aussi, comme Flaubert, mettait dans son œuvre, — livre ou tableau, — *toute son âme;* mais, avec les anxiétés de certains pères adorant leurs enfants, il conduirait volontiers les fils de son cerveau chez le docteur et le prierait de les ausculter. Ce n'était donc pas manque de confiance en sa propre valeur, c'était manque de certitude. Le doute est aussi une probité.

Du reste, une correspondance inédite, que je tiens de M. Charles Edmond, nous montre Fromentin dans toute la délicatesse de son cœur, ami que toute bataille livrée par un ami enfièvre, artiste que toute tentation personnelle énerve et effraye.

Je veux citer quelques-uns de ces billets rapides. Ce sont aussi des *croquis* inédits, où Fromentin se fait connaître.

M. Charles Edmond donne une pièce nouvelle : *l'Africain* ou *la Baronne,* peut-être (la lettre ne porte point de date). Fromentin, toujours un peu valétudinaire, lui écrit :

Cher ami,

Voilà trois jours que je suis grippé, toussant, fiévreux, me traînant de mon fauteuil à mon lit, et, finalement, ne quittant pas la chambre.

Voyez ma chance. Hier soir donc, ma femme et les deux amis qui l'accompagnaient sont allés, *sans moi,* vous entendre et vous applaudir. Ils sont revenus émus, charmés, terrifiés et ravis. Et je connais aujourd'hui la pièce par le menu. Mais ce n'est pas là le plaisir direct et personnel que je me promettais d'y prendre, ni le compliment immédiat que je me proposais de vous porter demain.

Qu'y faire? Attendre et me rattraper une autre fois, quand je serai valide et que j'aurai recouvré la faculté d'entendre et de comprendre. Je vous le ferai savoir. Merci pour ma femme et pour mes amis.

Et mille amitiés d'un véritable infirme.

EUG. FROMENTIN.

Ce dimanche.

Une autre fois, le journal *la Presse* annonce les *Souvenirs de voyage en Algérie.* Fromentin aussitôt est pris de peur, il voudrait reculer. Il écrit à Ch. Edmond :

Mon cher ami,

Ma femme trouve ce soir, en tête de *la Presse,* l'annonce de mon livre. J'avais la fièvre quand vous m'avez vu, on m'a

mis des sangsues, je suis au lit, non pas indisposé, mais malade, n'y voyant pas et dans l'impossibilité absolue d'arriver à temps. Je vous serai obligé de venir me voir, ne fût-ce qu'un instant. Je désire que vous jugiez par vous-même de l'état où je suis. Vos regrets ne peuvent être plus grands que les miens; mais cela me serait une consolation si du moins vous ne me gardiez pas rancune.

Bien à vous,

EUG. FROMENTIN.

Lundi 5 juillet.

Voilà les *affres* de la publicité! Quand il s'agit de parler d'un de ses livres, d'une préface de George Sand, d'un article de critique qu'on lui annonce ou qu'on lui promet, Fromentin est aussi perplexe, aussi nerveux et inquiet :

Mon cher ami,

J'ai couru, en vous quittant, chez les Lévy. Je leur ai dit que vous alliez chez Solar, que l'article pourrait à la rigueur passer dès demain, si, de son côté, Michel parlait à Peyrat. On a pris note de mes instructions, car Michel était absent; mais, avant tout, il fallait savoir s'il était encore temps.

Je viens à l'instant même d'y retourner. Il est trop tard; et la chose est certaine, car ils sont très contrariés d'être privés d'une préface qui, très certainement, était d'une immense utilité pour le succès du livre. Ils en profiteront pour le second tirage.

Je vais écrire à Mme Sand.

Vous savez quels étaient mes scrupules : *c'était de vendre la louange avec le volume;* mais ces scrupules, vous les aviez levés. Ils étaient dominés d'ailleurs par le sentiment de l'honneur insigne qui m'était fait et le désir de répondre publi-

quement à l'adoption si bienveillante de Mme Sand. *Je ne parle pas des intérêts du livre, car, en tout ceci, c'est la question qui m'a le moins occupé.*

Enfin tout n'est pas perdu.

J'espère que le second tirage ne se fera pas trop attendre.

Je ne vous ai pas dit ce matin (je ne sais comment) que mes tableaux sont finis *bien ou mal,* et que, si vous voulez bien les venir voir, je serai heureux, moins encore de vous montrer *une chose qui ne m'enchante pas,* que de vous témoigner, par cette confidence, le prix que j'attache à votre intérêt, et, disons le mot plus juste, à votre amitié.

N'oublions pas, — je reviens à l'article, — qu'il serait bien utile, en tout cas, qu'il parût le plus tôt possible.

Bien à vous,

EUG. FROMENTIN.

5 heures, mercredi.

Mon atelier, 14, rue de La Rochefoucauld, depuis 10 h. du matin.

Toute la conscience littéraire et artistique de Fromentin se retrouve dans cette lettre, où j'ai souligné certains passages qui ont la valeur des plus intimes confidences. C'est bien là l'artiste inquiet du mieux et l'écrivain soucieux d'une question de préface, fût-elle de Mme Sand. « *Vendre la louange avec le volume!* » Le mot est charmant, et l'hésitation fait grand honneur à ce délicat.

Eugène Fromentin, las de peindre avec ses lignes sculpturales, quasi classiques, — et son charme féminin corrigeant son allure biblique, — la même femme fellah, puis le même cheval gris, ce

fameux cheval gris qui était sa signature comme l'*œillet* pour le maître italien, Fromentin se jetait, d'ailleurs toujours plein d'angoisses, à des entreprises plus vastes et plus nouvelles. Son grand tableau, *les Centauresses,* qui figure dans le salon d'Alexandre Dumas fils, est peut-être son chef-d'œuvre. Il y a là les mêmes gris argentés, les mêmes tons d'un violet doux, le même charme, avec une largeur d'exécution et un sentiment décoratif tout à fait supérieurs. Le tableau n'a fait que gagner sous la patine du temps. Ce fut une des rares échappées de Fromentin vers la mythologie. Il avait aussi abandonné le Sahel et le Sahara pour Venise; mais, à dire vrai, le voyage d'Eugène Fromentin aux Lagunes ne profita guère à son rare talent. Il y a des qualités de premier ordre, sans nul doute, dans ses études vénitiennes, comme le *Môle* et le *Grand Canal.* L'eau est verte, l'air et la lumière se jouent sur le canal, sur les monuments et les quais. Peut-être les personnages sont-ils un peu fondus contre les murailles. Mais, quand ces tableaux seraient plus séduisants encore, pourquoi refaire ce qui a été si bien fait et recommencer Canaletto, lorsqu'on a une valeur spéciale et une personnalité pareille à celle de Fromentin?

D'autant plus que la Venise étrange, folle, capricieuse, empourprée, de Ziem, l'apothéose de Venise, est tout aussi vraie ou n'est pas plus fausse, comme on voudra, que la Venise livide de M. Fromentin; seulement Ziem a vu le quai des Esclavons à travers le Tintoret, le Tiepolo; M. Fromentin semblait l'avoir considéré tout simplement à travers un stéréoscope.

C'est en 1872 que l'*orientaliste* s'était changé en néo-Canaletto. Depuis, Eugène Fromentin était revenu à ses Kabyles, et, écrivain, il avait encore agrandi sa manière en publiant ses belles études sur l'art hollandais, Rembrandt, Ruysdaël. « Au lieu de parler de Rembrandt, il ferait mieux de l'imiter », s'écriait un peintre sévère irrité de voir juger un géant par celui qu'il appelait un élève. La vérité est que le livre de Fromentin est un chef-d'œuvre de puissance pittoresque, de rajeunissement dans la critique.

Laborieux, actif, voyageant beaucoup, Fromentin n'en demeurait pas moins presque débile. Dans toutes ses lettres il se plaint de sa santé, comme Montaigne en Italie, presque à chaque pas. C'est l'habitude de tous les souffreteux; la confidence est un adoucissant.

A l'automne de 1876, en novembre, Eugène

Fromentin fut brutalement emporté, dans son pays, à La Rochelle, où il était né, par une maladie soudaine et mortelle. En huit jours, par le fait d'un petit bouton à la lèvre qui devient un anthrax, ce talent hors de pair, cette intelligence haute, ce causeur étincelant, cet homme aimable et aimé, tout disparaît à la fois. Il y a là quelque chose de profondément injuste et cruel. Voilà donc ce que pèse une créature humaine !

Nous ne nous doutions guère, lorsque nous rencontrions Fromentin dans un couloir du Gymnase, promenant ses yeux vifs sur le *tout Paris* qui était là, nous ne nous doutions guère que, peu de semaines après, c'en serait fait de cet homme qui, quoique petit et maigre, le visage encadré de barbe, les prunelles ardentes, chauve de bonne heure, — tel que l'a peint Gustave Ricard, — paraissait plein de vie. C'était, — on le sentit bien alors, — une double perte que celle d'un tel homme, une perte pour les arts et une perte pour les lettres. Il avait, encore un coup, jeté sur la toile un Orient à lui, un monde de visions charmantes, des cavaliers d'une finesse exquise s'enfonçant dans des gorges rocheuses, des feux de bivouac montant lentement, au-dessus du grand désert, dans le ciel rougi par le couchant ou poli

par la nuit, des fauconniers arabes qui couraient dans le vent, bien en selle sur leurs chevaux noirs, des femmes au visage voilé, passant, leur cruche sur l'épaule, auprès des fleuves boueux ; il avait rapporté de là-bas tous ces paysages, et il écrivait en les évoquant par la pensée :

« Il y a deux choses que je brûle de revoir : le ciel sans nuages au-dessus du désert sans ombre. »

J'aime mieux, je le répète, ses paysages du Sahara que ses paysages de Venise. Il avait vu Venise *grise,* Venise *la rouge* de Musset. Mais ce que j'aime surtout, ce sont ses livres, ses deux chefs-d'œuvre : *Une Année dans le Sahara* et *Une Année dans le Sahel;* ses causeries artistiques sur les *Maîtres d'autrefois,* et son roman simple, pénétrant, émouvant, attristé, *Dominique,* dont Sainte-Beuve s'attacha à bien faire ressortir le charme dans une délicate analyse.

On aime assez, redisons-le sans cesse pour protester, on aime à classer et à *cataloguer* les gens en ce libre pays de France. Un littérateur, que je ne comparerai pas à Fromentin, mais qui eut du talent et qui avait débuté par obtenir une médaille de paysagiste, Michel Carré, entendit souvent qu'on lui disait : « Pourquoi ne faites-

vous pas de peinture? » Une supériorité unique déplaît. Qu'est-ce donc quand les supériorités sont multiples?

Si l'on eût pardonné à quelqu'un la multiplicité des talents, c'est à Fromentin. Il était modeste, il eut le charme. Ce n'était pas là seulement un poète en peinture. N'y a-t-il pas une poésie irrésistible dans cette page de son *Voyage au Sahel* où il raconte qu'un oiseau étant entré dans sa cabine, il le prend et lui dit, avant de le rendre à sa destinée, au vent, à la mer : « Connais-tu, sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe amère croît jusqu'au bord des champs d'avoine? Connais-tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure, et dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver? Si tu connais ce pays, cette maison champêtre qui est la mienne, retournes-y, ne fût-ce que pour un jour, et porte de mes nouvelles à ceux qui sont restés. »

Les peintres rivaux de Fromentin répétaient assez souvent, en parlant de lui : « Pourquoi ne fait-il pas seulement de la littérature? »

Il me semble que j'ai retrouvé des paysages

pareils, aussi admirablement tracés et aussi mélancoliques ; il me semble que j'ai revu ces champs, cette avoine, ces sentiers tapissés de feuilles tombées, ces oiseaux frileux, dans le poème en prose de *Dominique*.

Rapprochement singulier des destinées ! Félicien David et Fromentin, deux frères en poésie, deux *orientalistes*, deux rêveurs, étaient voisins. La mort les frappa presque en même temps.

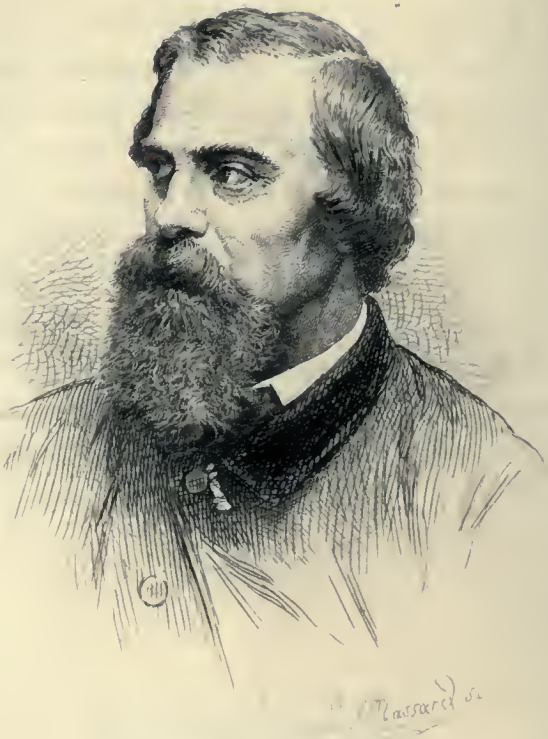
Une sorte de fraternité étrange unissait déjà ces deux hommes disparus ; ils étaient, l'un et l'autre, épris du désert, du soleil, de l'air profond et pur, de ce que le peintre appelait le *pays céleste du bleu*. Ils habitaient tout près l'un de l'autre. Lorsque Fromentin sortait de cette maison de brique rouge qui fait l'angle du boulevard de Clichy et de la place Pigalle, et que Diaz avait fait construire, en descendant vers le boulevard par la pente de la rue de La Rochefoucauld, il pouvait voir sortir parfois d'un petit pavillon bien modeste, où est logée une marchande de journaux, un homme mince et élégant, la barbe entière et blanche, les cheveux longs, en coup de vent, les yeux fixes, rêveurs, presque hagards, et qui passait par les rues sans se soucier de rien que de quelque rêve intérieur. C'était Félicien David.

L'auteur d'*Un Été dans le Sahara* pouvait saluer l'auteur du *Désert*.

Et, — *l'art est un,* a-t-on dit, — bien des fois, en contemplant les toiles du peintre, il me semble entendre les notes lentes, assoupies, pénétrantes et profondes du musicien, et j'ai souvent revu, par la pensée, les bergers des hauts plateaux de Kabylie, les courriers du printemps, les anciennes mosquées, les torrents de l'Oued-Mzi, les maisons turques de Mustapha, tout ce que Fromentin peignait avec l'exactitude d'un voyageur et le style d'un poète, en écoutant se dérouler, comme un long ruban musical, la *Caravane* de David, — cette berceuse des nostalgies de voyages et de songes !

J. C.

Imp. Jouaust.



N. DIAZ

1808-1876.

Jouanet, Ed. Imp. A. Salmon.

N. DIAZ

1808-1876

Son atelier, dans les derniers temps de sa vie, était boulevard de Clichy, dans une vaste et haute maison où chaque étage est un nid de peintres. Feyen-Perrin, Léon Richet, l'Autrichien Charlemont, demeuraient là. Charles Jacque avait habité au rez-de-chaussée, vers 1869. Souvent j'apercevais Diaz appuyé au balcon de sa fenêtre, fumant sa pipe. Belle tête énergique de capitan andalou; barbe grise; des yeux superbes, des yeux où, comme en ses peintures, la lumière ardente flambait. Lorsqu'on sonnait à sa porte, on percevait le bruit de sa jambe de bois, et, clopin-clopant, le maître venait ouvrir. Il fallait l'entendre causer, raconter toutes ses

esquisses accrochées çà et là, troncs de chênes, dessous de bois roussis par l'automne, portraits inachevés.

« Tenez, celui-ci est une esquisse d'après Mme Lehon. Après le 2 décembre, Morny est entré dans mon atelier, le cigare à la bouche et le chapeau sur la tête, et m'a demandé pourquoi je ne finissais point ce portrait. Je lui ai répondu que c'était parce que cela ne me convenait pas, et je lui ai tourné le dos. Il partit furieux. Il pouvait me faire *enlever*, mais il ne pouvait pas me forcer à achever une peinture. Ce n'est pourtant pas mal cette *machine*-là ! »

Il parlait ainsi entre deux bouffées de tabac.

Un jour, il me racontait comment, lorsqu'il avait de l'argent, il jetait au hasard les louis par son atelier, les ramassant à mesure qu'il en avait besoin, et se donnant ainsi les douces surprises de retrouver, au moment où il y pensait le moins, quelques pièces d'or dans la rainure du parquet.

Ce fut un vrai artiste, généreux, ardent, enthousiaste, bien vivant.

Il faut aimer en art ceux qui aiment la vie et ceux qui, l'aimant, la traduisent d'une façon personnelle, sans recourir au pastiche, à l'imitation, sans se traîner dans la routine, à la remorque des

prédécesseurs. Les Jules Dupré, les Corot, les Th. Rousseau, qui renouvelèrent le paysage, qui allèrent droit, il y a quarante ans, à la nature, *natura naturans,* pour répéter toujours l'expression de Th. Thoré, seront éternellement nos maîtres préférés. Être original, c'est, à coup sûr, la première qualité d'un artiste, et parmi les peintres de ce temps nul ne fut plus original peut-être que Diaz et n'eut une palette plus à lui. Son verre était assez grand, il était fort joliment ciselé, et Diaz but dans son verre.

On a pu dire de lui qu'il ne devait rien aux maîtres qui l'avaient précédé et qu'il enseignerait peu de chose à ceux qui le suivront. En effet, un tel créateur n'enseigne pas les secrets de son tempérament et de ses bonnes fortunes. Il était né tel qu'il fut, ne demandant rien à la tradition, fuyant l'Académie, aimant la nature certes, et la voyant cependant à travers sa lorgnette, comparable tantôt à Chardin et tantôt à Tiepolo; possesseur d'un rayon du soleil de Claude Lorrain et de la légèreté de Watteau; en un mot, obéissant à sa fantaisie, artiste jusqu'aux ongles, je le répète, et artiste indépendant, primesautier, capricieux, coloriste comme personne; — bref, pour tout dire, magistral.

L'*Art* publiait un jour, dans sa collection de gravures, une reproduction par l'eau-forte de ce tableau de Diaz, *Chevaux dans la prairie,* qui, gravé, donne l'impression saisissante et mélancolique d'un steppe, et dont la couleur est vive, au contraire, ardente et joyeuse. Rien de plus clair et de plus lumineux que cette mare où viennent s'abreuver les chevaux. Les lignes fermes de ce vaste paysage, cette solitude qu'on dirait emplie du hennissement des cavales et des souffles du vent, tout vous retient à la fois et vous charme. On comprendrait peu que le peintre habituel des nymphes, des amours et des Vénus eût sur sa palette de semblables paysages, si l'on ne savait que, pour Diaz comme pour certains tempéraments féconds et prodigues, il n'y a pas de *spécialité,* point de coin où l'artiste parque étroitement son talent comme une chèvre au poteau.

Tout au contraire, Diaz laissa librement courir sa verve au gré de son caprice. Il peignit avec le même amour tantôt un *Hêtre du Bas-Bréau* tout illuminé de soleil, tantôt une *Diane au bain* séduisante et étrange comme une apparition, tantôt des chiens sous bois, tantôt encore une *Odalisque* qui semblait sortie du *Harem* de Delacroix. J'aime cette variété dans le pinceau d'un artiste. Il semble

que le talent soit deux fois admirable lorsqu'il a l'élan, la grâce facile et l'inspiration multiple. « Une forêt, me disait un jour Victor Hugo, ne fait pas pousser d'abord un chêne, puis un tremble, puis un orme, elle fait tout pousser à la fois, comme d'un seul jet puissant, et c'est pour cela qu'elle est une forêt. »

Diaz, dont le talent semblait, aux dernières années de sa vie, malgré la prodigalité du peintre, rajeuni et plus alerte chaque jour, avait cependant dépassé depuis plusieurs années la soixantaine, lorsque je l'écoutais parler dans son atelier du boulevard de Clichy. Il est mort à soixante-neuf ans; mais, sec, intrépide et solide, ce sexagénaire admirable n'interrompait point son labeur, et, avec une verve égale à celle de sa jeunesse, il évoquait sur la toile, en les peuplant parfois de visions *corrégiennes*, les paysages puissants de la forêt de Fontainebleau.

A étudier les toiles dernières du peintre, ces dessous de bois aux feuilles dorées par le soleil ou pourries par l'automne, ces étangs immobiles, ces allées profondes et vertes, ces troncs noueux et couverts de mousse, morceaux pleins de vigueur et de couleur, qui eût cru que Narcisse-Virgilio Diaz était né le 20 août 1808, et qu'il marchait, à peu d'années près, avec le siècle déclinant?

N. Diaz avait cependant vu le jour à cette date, à Bordeaux, où son père, Thomas Diaz de la Peña, bourgeois de Salamanque, s'était réfugié après avoir été chassé d'Espagne par le roi Joseph, contre lequel il conspirait. Thomas Diaz devait bientôt quitter la France, passer en Norwège, puis en Angleterre, et mourir à Londres, loin des siens, laissant sa veuve, Maria Belasco, à Bordeaux, toute prête à s'embarquer pour l'Angleterre. Le coup qui frappa la pauvre femme faillit bien la rendre folle; mais elle savait qu'il était de son devoir de lutter pour son fils, et, venant à Paris, elle essaya d'y vivre en donnant des leçons d'espagnol et d'italien.

Narcisse-Virgilio Diaz de la Peña, le futur peintre, avait dix ans quand il perdit sa mère. Mme Diaz était alors établie à Sèvres, où elle faisait l'éducation des enfants d'une famille anglaise. Un pasteur protestant qui habitait Bellevue recueillit le pauvre enfant orphelin, et, comme on l'a dit, Diaz, avant d'avoir M. Souchon pour maître, fut élève des bois de Sèvres, des coteaux de Bellevue, des ombrages de Vélizy ou de Viroflay, de ces sentiers charmants où l'idylle se fait accessible et quasi provocante.

Avant de lui être chères et fécondes, ces sé-

ductions d'ailleurs lui furent fatales. Il s'endormit un jour sur l'herbe, et se réveilla avec le pied gauche effroyablement gonflé. J'ai lu dans une de ses biographies que, transporté à l'hospice de l'Enfant-Jésus, il dut supporter une terrible amputation : on lui coupa la jambe gauche. Diaz adolescent demeura donc, comme Daumesnil, avec *ce pilon,* dont il dit parfois en riant que les Anglais, amateurs de sa peinture, ont voulu le lui acheter en même temps que ses tableaux.

Le petit protégé du pasteur de Bellevue avait, au lendemain de l'amputation, à songer à la vie matérielle. Diaz venait d'avoir quinze ans ; il fallait vivre, et, pour vivre, apprendre un état. L'enfant choisit instinctivement celui qui se rapprochait le plus de ses goûts ; il devint peintre sur porcelaine. Mme Peyrat, sa mère adoptive, lui disait parfois : « Tu as bien raison ! c'est joli, la porcelaine ! — Joli, oui, pour *faire des castagnettes* », répondait Diaz. Raffet et deux des maîtres du paysage moderne, Cabat et Jules Dupré, exerçaient, à la même heure, ce même état. Ils peignaient des assiettes à l'*essence* avant de peindre leurs tableaux à l'*huile.*

Jules Dupré, Cabat et Raffet étaient alors peintres sur porcelaine chez l'oncle de Jules

Dupré, chez mon grand-père maternel, Arsène Gillet. Mais ce métier touchant à l'art par certains côtés ne plaisait à Diaz qu'à demi. Tout en courant les expositions et les théâtres, en assistant en spectateur enthousiaste au double mouvement artistique et littéraire qui allait prendre pour nous une date, 1830, Diaz apprenait le dessin avec Souchon, et en même temps il se mettait à peindre avec une sorte de fièvre, jetant sur la toile une profusion de scènes égyptiennes ou romantiques inspirées des *Orientales* de Victor Hugo ou des drames tourmentés de cette époque.

Diaz était assez peu indulgent, dans sa vieillesse, pour ses premiers essais et même pour ses premiers succès. Pendant longtemps il avait fait de l'art à raison de *cinq francs* par tableau; Castil-Blaze lui paya un jour 20 francs *quatre toiles de huit*. Lorsqu'on lui citait les titres des tableaux qu'il exposait dans toute la verdeur de ses vingt ans, les *Environs de Saragosse* (1838), la *Bataille de Médina-Cœli* (1835), l'*Adoration des bergers* (1836), *le Vieux Ben-Tennek* (1838), il souriait doucement dans sa longue barbe grise, et répondait:

« Ne parlons point de tout cela, c'était très mauvais.

DESSIN INÉDIT DE DIAZ

Appartenant à M. Léon Richet

— Quoi ! très mauvais ?

— Eh bien, oui, du *papier peint !* »

La plupart des œuvres de la première manière de Diaz sont, en effet, d'une tonalité sombre; elles manquent d'éclat; leur coloris assez terne, les touches lourdes, le défaut de transparence dans les demi-teintes, font aujourd'hui l'étonnement de la critique. « Qui le croirait? dit M. Paul Mantz, ces tableaux sont tristes et manquent précisément des qualités qui recommandent aujourd'hui le maître. » Est-ce que les premières et grandes toiles de Corot avaient la poésie, le charme, la grâce, de ses productions dernières? Diaz avait donc raison de ne point parler de ses péchés de jeunesse, mais il leur devait cependant d'avoir admirablement assoupli son pinceau.

Il faut au peintre, comme à l'écrivain, comme au *tireur,* de ces exercices de salles d'armes. C'est là comme l'escrime de l'art.

Diaz ne se montrait pas tout à fait *lui-même* dans ses premières toiles. Sa *Déroute de cavaliers turcs,* qui doit dater de cette période, et qu'on voit au musée de Nantes, a toute la fougue, tout l'emportement, toute la couleur d'un Delacroix. Ce n'est qu'une ébauche, mais toutes les magistrales qualités d'un maître sont là ! Seulement, ce n'est pas

du Diaz, c'est du Delacroix. Cette esquisse ne fait point, du reste, mauvaise figure tout à côté d'une autre esquisse merveilleuse, emportée, admirable, une étonnante *Bataille d'Aboukir* du baron Gros[1].

Diaz était, au surplus, très sévère non seulement pour ses œuvres de début, mais pour tous ses travaux, et l'on ne sentait pas dans cette sévérité l'affectation de modestie de certains artistes. Il savait fort bien ce qu'il y avait de supérieur dans son œuvre, et c'était, par exemple, avec un légitime orgueil qu'il montrait, dans sa collection particulière, à côté de ses toiles de J.-Fr. Millet, de ses paysages de Corot, de ses tigres de Barye et de sa *Bataille à Poitiers* d'Eugène Delacroix, tel portrait de jeune fille blonde, ébauché avec une grâce extrême; telle étude grandeur naturelle, qui gardait comme un reflet de Prud'hon (c'était précisément le portrait de M. Lehon); tel arbre vigoureux, solitaire, criblé de soleil, et surtout telle femme vue de dos, planant comme dans un rêve et vivante, la chair

1. Cette *Bataille d'Aboukir* a tellement saisi un des maîtres coloristes vivants, M. John Lewis Brown, qu'il en a fait une copie aussi lumineuse et endiablée que l'original : endiablé, oui, lui, le baron Gros, *l'homme des grandes machines*, comme l'appelait Gautier. Cette esquisse est prodigieuse de mouvement et de fièvre.

aussi savoureuse que la réalité la plus séduisante; une de ces bonnes fortunes de l'inspiration, qui font, d'une esquisse enlevée en deux heures, quelque chose d'incomparable, de supérieur au tableau le plus *poussé*.

C'est en 1844, dix ans après ses débuts, que Diaz arriva à cette manière lumineuse, colorée, qui est la sienne : sa vue du *Bas-Bréau*, son *Orientale,* son *Malepie,* ses *Bohémiens se rendant à une fête,* datent de cette époque et sont déjà marqués au coin de son originalité. Au Salon de 1840, les *Nymphes de Calypso,* et, en 1841, *le Rêve,* avaient déjà marqué un progrès absolu. Mais les *Bohémiens* de 1844 attirèrent décidément l'attention, et Diaz se montrait désormais avec ses qualités de lumière, de grâce voluptueuse, avec sa féerie ensoleillée : féerie est bien le mot.

Talent en quelque sorte double, serrant de près la nature et créant à la fois un monde imaginaire, Diaz a du réaliste (le mot semble bizarre appliqué à lui) et du poète. Son œil noir, profond, brillant, brûlant, saisira, par exemple, nettement toute la lumineuse intensité d'un coucher de soleil à travers les arbres, et, voyant pour ainsi dire plus loin, il peuplera ce coin de forêt de tout un monde mythologique : nymphes ou déesses aux

corps nacrés, dont il rend, par des *taches* harmonieuses plus encore que par les *formes,* le charme singulier et tentateur. C'est le monde de Shakespeare, ou plutôt celui des *Métamorphoses* d'Ovide, s'ébattant sous les chênes de Fontainebleau; c'est Titania, c'est Aphrodite, s'égarant dans les rochers et s'arrêtant à Barbizon ou à Chailly.

En effet, Diaz est un de ceux qui séjournèrent à la lisière du Bas-Bréau, demandant son secret à ce lieu superbe. Il a étudié avec amour et peint autrefois ces bocages, ces sentiers, ces rochers, les merveilles que répand l'automne en cette forêt géante. La chanson légendaire, fredonnée tant de fois au temps jadis dans la vieille auberge du village, n'avait garde d'oublier Diaz parmi les *peintres de Barbizon :*

> On y voit des *pétarades*
> De Diaz de la Peña!...

Pétarades de bouquets de feux d'artifices. De fait, c'est bien le nom qui convient à ces coups de soleil, à ces coups de feu, à ces coups de lumière. Elles ont une séduction étrange, ces *pétarades* de Diaz, et peu de grands coloristes ont eu, comme lui, le don de rendre par un tel ragoût

de couleurs les tons de vert rouillé des soirs d'automne, les satins argentés des épaules de nymphes toutes baignées de lumière. Les peintres disent, dans leur langage expressif, devant la palette de Diaz : « Il est impossible de mieux *cuisiner*. »

Le jour où l'on voudra mener à bonne fin le catalogue des œuvres de ce maître exquis, on entreprendra une difficile tâche. Les tableaux que l'auteur des *Chiens sous bois* et de l'*Amour désarmé* a signés sont presque innombrables, ou, du moins, fort nombreux. Après avoir exposé, en 1844, les toiles que nous avons citées tout à l'heure, il envoyait trois portraits d'un charme très particulier au Salon de 1845; en 1846, plusieurs tableaux qui semblaient résumer sa manière dans toute son originalité et toute sa vanité : *les Délaissées, le Jardin des amours,* une *Magicienne,* un *Intérieur de forêt,* une *Léda*, une *Orientale, l'Abandon, la Sagesse;* en 1847, dix toiles à la fois, entre autres les *Chiens dans une forêt;* en 1848, *Diane partant pour la chasse, Vénus et Adonis, la Promenade, Bohémiens écoutant la prédiction d'une jeune fille, Meute dans la forêt de Fontainebleau.*

Et, comme disait Théophile Gautier, qui peint

si bien les peintres : « Les Diaz sont, comme toujours, des prismes, des queues de paon, des arcs-en-ciel à faire cligner l'œil ébloui; un papillotage étincelant, un tourbillon de fanfreluches lumineuses, d'atomes dorés, un fourmillement de kaléidoscope, un fouillis de paillons, de pierres précieuses, de soie floche et de chenille effrangée. Quelquefois, on dirait une palette chargée de tons qui, tombée sur une toile par mégarde, y a laissé une empreinte formant une figure, ou bien une racine ondée, une agate à ramifications singulières, tout ce bonheur ressemble à du hasard. »

A l'heure où Gautier écrivait ces lignes, Narcisse Diaz était-il arrivé à la fortune? Non, sa vogue *commerciale,* si je puis dire, devait, comme celle de Dupré, comme celle de Corot, ne dater réellement que du lendemain de 1870, de cette poussée de l'Amérique vers la peinture. En 1849, Diaz faisait une vente, et je trouve ces chiffres dérisoires parmi les prix d'adjudication :

Étude de tronc de chêne.	72 fr.
Effet de crépuscule.	65
Étude au Bas-Bréau.	71
Autre sur la route du Bas-Bréau.	130
Effet de soleil couchant au Bas-Bréau.	65
Terrain dans les gorges d'Apremont.	53

La Bonne Aventure	285 fr.
Étude de bouleaux à Jean-de-Paris	75
Tronc de chêne éclairé par le soleil	100
Une Résurrection	105
Bohémiens, effet de soleil couchant	510
Étude de hêtre au Bas-Bréau	245
Effet de soleil couchant dans la vallée de la Porte-aux-Vaches	135
Vue prise dans la vallée de la Solle	85

Que vaudraient-ils aujourd'hui, ces tableaux? Quel prix donnerait-on pour ces *études?* Et, à l'heure même où il laissait enlever un chef-d'œuvre pour 240 ou 500 francs, Diaz touchait au moment où, des prix médiocres étant à peine doublés, il allait, sept ans après (1856), se faire bâtir un atelier au haut de la montagne Saint-Georges[1], passer pour un *favori de la Fortune,* pour « le préféré des banquiers ». Le mot est d'un écrivain de l'*Artiste*.

Diaz pouvait, en effet, passer alors pour « le préféré des banquiers », car Corot, à la même heure, ne vendait rien littéralement. Mais nos peintres actuels trouveraient misérables les prix que les *banquiers* de 1856 donnaient pour les plus beaux Diaz.

---

1. C'est le petit hôtel qui fait le coin de la place Pigalle et du boulevard de Clichy. Eugène Fromentin le lui acheta, je crois, et y vécut.

Il faut noter ici l'entreprise sérieuse que voulut un jour faire Narcisse Diaz quelques années avant cette date de premier succès. Le Gouvernement de 1848 avait mis au concours la figure symbolique de la République. Diaz concourut. Il envoya une figure à l'École des beaux-arts; mais sa République était encore une Vénus entourée de ces *petits culs nus d'Amours,* que chantait Béranger. Elle était charmante, savoureuse, faite pour séduire un Athénien comme Camille, mais elle n'avait pas la gravité requise pour une figure *officielle.* Le modèle qu'avait choisi M. Ch.-L. Muller dut sembler plus convenable; c'est le mot de mise en pareil cas.

Diaz cependant travaillait toujours, sans cesse, et, à quarante ans, il *apprenait à dessiner;* il serrait de près la forme. Aussi bien, lorsqu'au Salon de 1851 on l'avait vu exposer, avec le *Portrait de Mme de S...,* une *Baigneuse* et *l'Amour désarmé,* son succès avait-il été très grand, très mérité. On le compara, dès lors, à Prud'hon pour l'art de faire palpiter les chairs sous une lumière lactée. Cette année-là, Diaz fut fait chevalier de la Légion d'honneur; il avait obtenu ses trois médailles : une troisième en 1844, une deuxième en 1846 et une première en 1848.

Diaz éclatait, si je puis dire, brillant et personnel, à l'Exposition de 1855, avec ses tableaux les mieux choisis : ses *Dernières Larmes,* toile discutée, mais hors de pair, et dont le coloris blafard fut autant raillé que, en poésie, l'avaient été *les Rayons jaunes,* de Sainte-Beuve ; ses *Nymphes,* sa *Rivale,* sa *Fin d'un beau jour,* son admirable *Nymphe tourmentée par l'Amour,* sa *Nymphe endormie* et ses *Présents d'Amour.* Puis, au lendemain de cette épreuve, il partait, non pour l'Orient, comme l'a dit un biographe, non vers ce pays de ses premiers rêves, ce foyer de couleur d'où Decamps et Marilhat étaient revenus rapportant du soleil au bout de leurs pinceaux, comme Théophile Gautier au bout de sa plume, mais tout simplement pour la forêt de Fontainebleau, où rit aussi la lumière. Les Salons suivants attestèrent que tous les rayons n'étaient point glanés et que Diaz en avait rencontré et conservé plus d'un.

La lumière des tableaux de Diaz est si éclatante que beaucoup de personnes croient, en effet, qu'il a voyagé en Orient. A la suite d'une discussion qui s'est élevée à ce sujet entre quelques admirateurs du grand poète, un de nos amis paria qu'il n'avait jamais vu le soleil qu'il devinait si bien, et lui soumit la difficulté ; voici

le billet par lequel Diaz a tranché lui-même la difficulté :

Cher ami,

Je suis heureux de vous faire gagner votre pari; je ne suis jamais allé en Orient qu'en imagination.

N. Diaz.

Le peintre de la *Nymphe endormie* et de l'*Éducation de l'Amour* n'exposait plus depuis longtemps, lorsque la mort vint le frapper. Il se confinait dans son atelier, acharné à son labeur et travaillant avec une sorte de hâte, comme si, avec une constitution aussi nerveuse et aussi robuste encore, le temps devait lui manquer.

Il se plaisait volontiers à vivre face à face avec son rêve, loin des coteries et des succès mondains. On sentait qu'il avait supprimé de la vie tout ce qu'elle a de factice, pour ne lui demander que ce qu'elle a d'absolu : l'*intimité*. Rien de plus mortel pour un artiste que le banal. L'atelier de Diaz était ouvert à peu de gens; mais, avant tout, il l'était au travail. Diaz, dans cet atelier du boulevard de Clichy, au milieu de ses tableaux commencés, de ses projets, de ses ébauches, est bien tel que le peignait, il y a quelques semaines, un critique « railleur, mais non amer, spirituel, par-

fois un peu brusque, au fond, bon et franc *comme du pain de froment* ».

Je l'entends encore, me désignant un tableau de Tassaert qu'il montrait, un jour, à Dumas fils — une *Femme couchée étreignant son traversin :*

« Combien en voulez-vous, demandait Dumas, de votre Tassaert? Il m'a appartenu quand j'étais jeune. Je m'en suis défait quand j'étais pauvre. Je voudrais le ravoir.

— Cher ami, je vends des Diaz, et non des Tassaerts, répondit Diaz. Ce Tassaert-là quittera mon atelier avec moi. »

Et Alexandre Dumas n'a pu racheter ce Tassaert exquis, un des plus beaux, qu'à la vente de Diaz.

Une autre fois, nous regardions par la fenêtre une jeune femme, mince, élégante, traversant d'un pas alangui et traînant la cour de la maison, et entrant dans un atelier du rez-de-chaussée, occupé aujourd'hui par M. Boetzel.

« C'est, nous dit Diaz, Sarah Bernhardt qui vient jouer la comédie de la sculpture. Elle a du talent d'ailleurs, et beaucoup. Ces femmes, ça fait de tout, comme les singes ! »

Diaz a eu un fils, peintre comme lui, Narcisse-Émile Diaz, né à Paris, le 9 octobre 1835, et mort,

en novembre 1860, à vingt-cinq ans; il était peintre et poète : procédant, en peinture, de son père et de Théodore Rousseau; en littérature, de Victor Hugo, et surtout de Musset, témoin ces vers :

> Depuis que je suis né, que j'ai rêvé de choses :
> Les joujoux, les bonbons, les oiseaux et les roses,
> Les femmes, les plaisirs, la gloire et le bonheur!...

Le talent, d'ailleurs, est de la famille, et ce nom de Diaz est deux fois célèbre. Il y a plusieurs peintres espagnols qui portent ce nom de Diaz; mais ils ne sont point, je crois, les aïeux du maître français : Gonzalès Diaz, qui peignit les statues, en 1498, dans la cathédrale de Séville; Jacques-Valentin Diaz, qui fonda à Valladolid l'hospice de la Miséricorde, où il est enterré; Joseph Diaz de Aragon, né à Valladolid en 1661, peintre de genre, et Pierre Diaz de Aragon, son fils. L'histoire de ces Diaz est inconnue. La postérité n'a gardé que leurs noms. M. Eugène Diaz, l'auteur du *Roi Candaule* et de *la Coupe du roi de Thulé,* un des jeunes maîtres de l'école de musique française, est peintre aussi à ses heures.

Je voudrais caractériser, sinon d'un mot, au

moins d'un trait, l'œuvre multiple, quasi innombrable, de Diaz, de ce maître si varié, si savoureux, si séduisant, si profondément et si vaillamment coloriste, œuvre où l'on retrouve, je le répète, les mâles attraits de la nature à côté des grâces piquantes d'un poète de l'*Anthologie* grecque.

Tout y reluit, tout y est baigné du poudroiement des soirs d'été ou des caresses des tièdes nuits d'août; tout y miroite comme dans les mondes enchantés des rêves d'or. Qu'on s'imagine un logis ouvert, d'un côté, sur un coin de terre fabuleux, baigné d'une clarté lunaire, plein de visions, où la poésie d'un Anacréon répondrait à la féerie d'un Shakespeare ou au caprice d'un Carlo Gozzi; — de l'autre, sur une forêt profonde, mystérieuse, où passeraient, courbés et vivants, de véritables bûcherons, de vieilles femmes traînant lentement leurs ramées, frères et sœurs pourtant de ces Vénus savantes, de ces Dianes entourées d'épagneuls tachetés, de ces nymphes qui nous charmaient tout à l'heure : — ce logis adorable, luxueux et attirant, donnerait l'idée de cette palette brillante comme un écrin, de cette fontaine lumineuse, du talent même de M. Diaz de la Peña, dont le nom, ce nom flamboyant de Diaz, évoque pourtant une image plus poétique encore

que tapageuse, et fait songer à quelque chose comme un *Corrège de Barbizon.*

Mais à quoi bon chercher à *traduire* un tel peintre, lorsqu'on en a, de la plume d'un maître, un éloge admirable et définitif! Au lendemain de la mort de Diaz, M. Charles Blanc demandait à Jules Dupré de caractériser, pour lui, le rare génie de Diaz, l'amoureux de lumière. Jules Dupré répondit par une lettre dont Charles Blanc n'a cité que quelques lignes dans son article du *Temps,* et qui, dans son laconisme, est un chapitre bref et complet de l'histoire de l'art. On pourrait l'intituler : *Un Maître jugé par un Maître.*

« Diaz, écrivait Jules Dupré, faisait partie de cette phalange de 1830 qui a eu tant à lutter et qui a vaillamment tenu et défendu son drapeau. Il a commencé par peindre de la porcelaine, et ses premières peintures à l'huile ont été faites sous la direction de Souchon. Il a été fantaisiste et capricieux à son début, comme il l'a été dans toute sa carrière d'artiste. Il peignait des fleurs, des paysages, des tableaux de genre, voire même des batailles! Il reçut ses premiers encouragements de Sigalon, qui voyait déjà, dans les essais de ce jeune homme, toutes les tendances natives d'un véritable peintre. L'auteur de la *Locuste* ne s'était

pas trompé, car Diaz a fourni une carrière brillante, pleine de jets lumineux. Personne n'a compris mieux que lui la loi de la lumière, la magie, et, pour ainsi dire, la folie du soleil dans les feuilles et les sous-bois. Si, dans ses tableaux de figures, il a manqué souvent de ce qui s'apprend, il y a toujours mis ce qui ne peut s'apprendre, puisqu'il n'y a pas d'école où l'on vous enseigne l'art de rendre un tableau lumineux et magique, tout ce qui charme ! La méthode, le plus souvent, met le sentiment au régime et tue l'imprévu, qui est la qualité dominante chez les hommes de génie, et que Diaz possédait à un si haut degré. Je l'ai souvent comparé à une pierre à feu qui rend l'étincelle, pierre rare parmi nous, où il y a tant de moellons que l'on frapperait en vain sans en rien faire jaillir. Tenons donc compte à Diaz de ses brillantes qualités, et disons que sa mort enlève au soleil un de ses plus beaux rayons. »

J. C.

Imp. Jouaust.

G. COURBET

1819-1878.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

GUSTAVE COURBET

1819-1878

Lorsque les œuvres de Gustave Courbet furent exposées, au mois de mai 1882, dans les salles de l'École des Beaux-Arts, M. Robert Fleury, le vieux peintre d'histoire, après avoir promené son regard sur ces toiles, avisa tout à coup M. Castagnary qui causait avec un marchand de tableaux dans un angle de la salle, et, s'avançant vers le critique, le membre de l'Institut prononça à haute voix, avec l'intention évidente d'être entendu des personnes présentes, ces paroles qu'on a recueillies :

« Il n'est jamais trop tard pour rendre hommage à la vérité. Je déclare que j'ai commis la faute de nier le talent de Courbet : voilà des tableaux qui valent des Rembrandts! »

Et de sa main tendue l'auteur de *Charles-Quint au monastère de Juste* montrait la copie du *Portrait de Rembrandt* et la tête de l'*Homme au Casque* qui lui faisait vis-à-vis sur la muraille.

L'exhibition des œuvres de Gustave Courbet n'était cependant pas complète. M. Castagnary, tout justement, disait dans la notice placée en tête du Catalogue :

« Cette exposition, qui comprend plus de cent toiles, ne forme qu'une très faible partie de ce que le robuste peintre a produit. Le surplus est épars dans nos musées de province, ou dispersé à l'étranger. Parmi les œuvres de premier ordre que nous n'avons pu avoir, il faut citer d'abord *l'Enterrement d'Ornans,* qu'un règlement singulièrement rigoureux empêche de sortir du Louvre; puis *la Curée,* aujourd'hui à Boston; *l'Après-dînée à Ornans,* au musée de Lille; *les Cribleuses de blé,* au musée de Nantes; *le Cerf à l'eau,* au musée de Marseille; *les Baigneuses, la Fileuse, l'Homme à la pipe,* au musée de Montpellier. Quant aux célèbres femmes de Khalil-Bey, *Paresse et Luxure,* qui appartiennent aujourd'hui à l'un de nos plus distingués amateurs, M. F..., et que beaucoup de Parisiens connaissent, il ne pouvait être question de les exposer. »

Évidemment, on le voit, quelques-unes des œuvres les plus admirables de Courbet manquaient dans cette réunion posthume des toiles du maître peintre d'Ornans. La renommée de Courbet n'en fut pas moins grandie, et l'on put voir là quel artiste vigoureux, quel prodigieux *tâcheron,* avait été ce peintre. Une impression de vigueur et de santé saisissait ceux-là mêmes qui, avant d'entrer, contestaient. Plus d'une toile d'un dessin naïf étonnait, mais le naturalisme puissant du manieur de pinceau s'imposait bien vite, et l'on comprenait quelle avait été l'influence de ce robuste paysan qui d'un coup de sa brosse avait balayé les conventions et déblayé le terrain pour les travailleurs à venir. De quelque façon qu'on juge l'œuvre de Courbet, il a rendu à l'art ce grand service de lui faire toucher en quelque sorte la nature, absolument comme cet autre indépendant, M. Manet, a donné aux nouveaux venus le sens du *plein air.*

Courbet n'est pas mort vieux, lui qui semblait taillé pour vivre autant qu'un chêne. Il était né à Ornans, dans le Doubs, le 10 juin 1819, et, fils de paysans, il était entré petit au séminaire. J'ai lu qu'il avait eu pour maître le futur cardinal Gousset. Un professeur de mathématiques nommé Delly

favorisa, — chose curieuse, — la vocation de l'enfant pour la peinture. La science des théorèmes n'exclut pas nécessairement le sens du pittoresque : témoin cet autre Franc-Comtois, M. A. Pointelin, qui est à la fois un paysagiste poétique et un professeur de géométrie. Courbet eut aussi, à Besançon, les leçons d'un élève ignoré de David, Flageolot, un mort inconnu.

Le père de Courbet, — dont son fils, en 1874, a signé un si admirable portrait, brave homme solide, portant barbe entière, le nez en bec de corbin, l'œil profond, — voulait faire du peintre un avocat. Il était, paraît-il, allié à M. Oudot, professeur de droit à la Faculté de Paris. En 1839 (il avait donc vingt ans) Gustave Courbet arriva à Paris, se préoccupa fort peu de la chicane et du Digeste, et étudia la peinture tout seul d'abord, âprement, avec la faim des forts, puis, un moment, passa par les ateliers de Steuben et de Hesse, mais s'imprégna surtout des Flamands, ces Vénitiens de la nature. « C'est par erreur que, dans le livret du Palais des Beaux-Arts, il m'est assigné un maître, écrivait-il un jour. Déjà une fois, j'ai constaté et rectifié cette erreur par la voie des journaux : c'était durant l'exposition de 1853. *Je n'ai jamais*

eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail [1]. »

Il allait souvent alors au profond de la forêt de Fontainebleau, dans cette école en plein air qui nous a valu des chefs-d'œuvre avec Théodore Rousseau, J.-P. Millet, Diaz, Charles Jacque. Certains paysages de la Roche-Founêche (vallée d'Ornans) datent aussi de cette vaillante époque des débuts (1841-1842).

Un beau portrait de lui par lui-même, — signé 1842, — fut, au Salon de 1844, son début. La pâte est déjà supérieure : grand, bien découplé, pâle et le port de tête fier, de longs cheveux qui lui donnent l'air d'un Giorgione, un bâton à la main, un chien noir à ses côtés. Ce beau jeune homme en pantalon gris, coiffé d'un chapeau à larges bords, c'est le Courbet encore romantique, rêveur, qui tente de matérialiser les songes de Goethe, et peint une *Nuit de Walpurgis*, mais qui, lorsqu'il se retrouve face à face avec lui-même, c'est-à-dire avec la nature, se sent retrempé, et, dès les premiers pas, trouve sa voie.

---

1. Un critique louait alors chez Courbet cette facture large et vigoureuse, une habileté qui ne surprend pas lorsqu'on sait que *M. Courbet a longtemps étudié chez M. Hesse* (Clément de Ris, *Salon* de 1851). On conçoit la colère de l'*élève de la nature !*

Un autre portrait de lui, — une page incomparable, — l'*Homme à la ceinture de cuir*, si bien campé et dont les mains sont des merveilles, nous montre quel peintre est devenu Courbet en 1849, à trente ans. Je n'oublierai jamais le saisissement qui me prit lorsque je vis pour la première fois, accrochée très haut dans l'atelier de Courbet, rue Hautefeuille, cette toile que je ne connaissais point. J'ai éprouvé la même émotion un peu plus tard, à Madrid, devant Velasquez.

La révolution de 1830 avait coïncidé avec l'avènement du romantisme; la révolution de 1848 devait marquer par l'avènement du réalisme[1]. Je ne dirai point que le naturalisme littéraire date de la révolution de 1870; il serait plutôt le résultat des années précédentes. Toujours est-il que les théories de M. Champfleury, la poésie intense de M. Baudelaire, la fantaisie même de Murger et la peinture de Courbet, ont pour cadre, si je puis dire, la politique de 1848, et cette revendication du *vrai* se présente comme un phénomène parallèle au besoin de refonte, de réforme sociale, de ces mêmes heures enfiévrées.

---

1. Le dessin qui accompagne ces lignes, et qui rappelle étrangement certaine figure de la *Barricade* de Delacroix, doit dater de cette époque.

M. Castagnary, qu'il faut beaucoup citer quand il s'agit de Courbet, car il l'a profondément étudié, bien défendu et bien aimé, nous donne la *note* exacte du sentiment public, lorsqu'en 1850, brusquement, Gustave Courbet envoya au Salon, avec quatre portraits, — le sien propre, celui d'Hector Berlioz, celui de Francis Wey et celui de l'apôtre Jean Journet, le pauvre besacier socialiste, un fou, — trois grandes compositions, le *Retour de la foire,* les *Casseurs de pierres* et l'*Enterrement à Ornans.*

La clameur fut immense, continue, irrésistible, dit M. Castagnary. Discuter, raisonner, présenter des arguments tirés de l'esthétique ou de l'histoire, était chose impossible. On ne voulait pas entendre, on n'entendit pas. Les articles indignés plurent comme giboulées en mars. Courbet était un charlatan, un être avide de réclames, un barbare étranger à toutes les délicatesses, un ignorant grossier, un ilote ivre. Jamais homme ayant tenu un pinceau ne vit passer tant d'outrages.

Charlatan! Non certes, l'homme qui exposait cet *Enterrement à Ornans,* d'une tonalité saisissante et d'une impression qui fait songer à cette fresque de Ghirlandajo où le Florentin a peint aussi des funérailles [1]; l'homme qui, de son pin-

1. « Courbet, a dit un critique, M. André Michel, dans le journal *le Parlement,* alors en était encore à sa manière lourde, noire; il n'avait

ceau, rendait toute la poésie douloureuse, le labeur farouche des casseurs de pierres, cassés eux-mêmes en deux par le travail, cet homme-là n'était pas un charlatan. Mais le farceur d'atelier, le pince-sans-rire robuste, laissant échapper de sa chope des paradoxes stupéfiants, envolés dans la fumée de sa pipe, le paysan rusé comme Agnelet, qui subsista toujours chez ce maître peintre, nuisaient à l'artiste. Les théories dédaigneuses mettaient de l'ombre sur ses tableaux. On était en pleine lutte. L'ouvrier, ami du tapage, avide d'étonner, empêchait de bien voir l'œuvre. Entre elles et le public il interposait sa forte carrure et sa belle tête de roi assyrien.

Et puis la *conversation* de cet homme, dont Théophile Silvestre, dans les *Artistes vivants,* nous a, comme on l'a dit, conservé la vivante photographie, était blessante, irritante : il prétendait, écrit M. Michel, résumer tous ses prédécesseurs,

---

pas le sentiment du grand air libre et vivant où se meuvent les choses et les êtres; il ignorait la perspective aérienne. Quant aux lois de la *composition,* il ne devait jamais les savoir. Tout cela saute aux yeux... Et pourtant, quelle puissance et quel relief! Comme les faces enluminées et les trognes fleuries de ces chantres villageois, en robe écarlate, les figures indifférentes du prêtre en dalmatique noire et des enfants de chœur qui répètent sans les comprendre les prières latines, sont enlevées de verve! Comme le groupe des pleureuses est vrai, sanglote véritablement, est d'une émotion communicative; — prenez garde, pauvre *réaliste,* voilà de la *poésie!...* »

DESSIN INÉDIT DE COURBET

(Appartenant à Mademoiselle Courbet)

il se pensait plus fort que qui que ce fût. A part Ribera, Véronèse, Velasquez et Zurbaran, — « peintres d'aplomb », — il ne faisait pas grand cas des peintres venus avant lui. Titien et Léonard de Vinci « sont des filous pour Gustave Courbet ». Quant à « monsieur Raphaël », il n'a pas de pensée... « Pour les modernes, aucun ne trouvait grâce à ses yeux. Le *Massacre de Chio* n'est pas mal, mais il en ferait tout autant, s'il voulait!... »

On a cité ce mot de lui sur Corot, mot absurde : « Cet homme qui fait danser des nymphes dans ses paysages ennuyeux : c'est le Chicard du Parnasse. »

Et, comme Courbet avait la manie de se peindre, se trouvant avec raison fort beau, même les poètes aussi le raillaient.

> Passant, arreste-toy! c'est Courbet que voicy,
> Courbet dont le front pur attend le diadesme!
> Et ne t'estonne pas s'il te regarde ainsy :
> Courbet, te regardant, se regarde luy-mesme,

écrivait Gustave Mathieu au bas de la *Rencontre,* de cette toile où l'on voyait Courbet salué par un passant : « Bonjour, Monsieur Courbet! »

Quel superbe exécutant d'ailleurs que ce Courbet qui disait en montrant ses doigts : « La peinture, *c'est ça*, et rien de plus ! » ce qui faisait bondir Jules Dupré, un naturaliste qui veut que l'homme, comme le *roseau pensant* de Pascal, domine la nature qui l'écrase. J'aurais rêvé d'entendre une discussion entre le paysan d'Ornans et M. Paul Chenavard, entre ce rural et cet idéaliste. Mais, pour être exact, Gustave Courbet, qui avait la drôlerie facile, et qui a pourtant fait des conférences pendant le siège de Paris, n'était pas éloquent et pouvait à peine en public dire un mot. Ses conférences, il les lisait.

Nous avions organisé une fois, — c'était en 1869, — dans un gymnase, près de la Sorbonne, une soirée, sous forme de réunion publique, au bénéfice d'un pauvre diable de graveur d'un talent très original et d'une destinée injustement malheureuse, M. Rodolphe Bresdin, que M. Champfleury a illustré sous le nom de *Chien-Caillou*. Gustave Courbet présidait cette réunion. Ce gros homme, solide et superbe, avec sa tête magnifique sur un torse de bûcheron musculeux, devenait timide à l'idée de dire deux paroles. Il fallait, à un moment donné, annoncer je ne sais quel changement dans le programme de la soirée, les frères

Lionnet remplaçant quelque ténor moins généreux qu'eux et qui, après avoir promis son concours, ne venait pas.

« Faites l'annonce! dites cela tout simplement », répétions-nous tout bas à Courbet, assis à notre droite.

Il se congestionnait à l'idée seule d'ouvrir la bouche devant cette foule qui le regardait; cependant le temps passait. Vite, j'écrivis au crayon, sur un bout de papier, trois lignes que Courbet avait à dire. Sa figure, toute rouge, s'illumina de joie. Il salua avec l'expression heureuse d'un homme qui s'est cru perdu et qui se voit sauvé. Il lut les trois lignes, et, encore tout en nage de l'émotion d'auparavant, il se remit dans son fauteuil présidentiel avec un gros soupir de satisfaction, puissant comme un soufflet de forge.

Courbet était alors très populaire dans le quartier latin pour avoir signé une lettre, rédigée par M. Castagnary, où il refusait de l'Empire la croix de la Légion d'honneur. D'autres, Daumier entre autres, avaient refusé de même, avec moins de fracas. L'atelier de la rue Hautefeuille entendait cependant plus de paradoxes artistiques encore que de professions de foi politiques. Je crois bien que ce fut Proudhon qui, en le prenant pour modèle,

— à charge de revanche, — poussa l'artiste hors de son atelier. Courbet, ce disciple de l'art pour l'art, crut désormais avoir fait de la peinture sociale.

Au reste, Courbet, qui, fidèle à son miroir, se peignit très souvent au pinceau, s'est également peint à la plume, en rédigeant, lors de l'exposition de 1855, une courte notice destinée à présenter au public trente-huit tableaux et quatre dessins exposés par lui aux Champs-Élysées, hors de l'exposition officielle. Il y avait là, à côté de l'*Enterrement à Ornans*, des *Lutteurs* farouches, aux musculatures puissantes, les veines gonflées comme des varices, à côté des *Baigneuses*, de portraits nombreux de paysages, cet *Atelier du peintre* que Courbet appelait « une allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique ». Dans cet atelier où il groupait les prolétaires, les pauvres, les braconniers, tous ceux dont il se constituait le *peintre*, et les femmes, et les amis, Baudelaire, Champfleury, Bruyas, l'amateur de Montpellier, Courbet était là, assis et achevant un paysage franc-comtois devant un modèle nu. C'était, si je puis le dire, encadrée dans un atelier, l'apothéose du réalisme.

Mais qu'entendait Courbet par ce mot : *Le*

Réalisme? Lui-même l'expliquait dans ce très curieux catalogue de 1855.

LE RÉALISME

Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres, en aucun temps, n'ont donné une idée juste des choses; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues.

Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de *l'art pour l'art.* Non! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.

Faire de l'art vivant! Courbet y réussit, à coup sûr. Il y a dans ses paysages, dans ses marines, dans ses dessous de forêts, dans ses ruisseaux coulant entre l'humidité des roches, dans ses paysans endormis dans la lourde chaleur de la nature, dans ses vagues contournées en volutes comme du porphyre transparent, dans ses effets de neige, dans ses couchers du soleil sur la mer, dans

ses vallons franc-comtois, dans ses portraits, une vie extraordinaire, une puissance admirable.

Il ne peignait que ce qu'il voyait. Enfermé dans une prison, il n'eût peint que son geôlier et les murailles. « On connaît, dit M. Castagnary, sa réponse célèbre à cet élève qui le consultait sur une figure d'ange : « Pourquoi voulez-vous faire « un ange? En avez-vous vu? — Non. — Eh « bien! laissez là cette figure, et faites le portrait « de Monsieur votre père, que vous voyez tous « les jours. »

A ce compte où serait l'invention? Où serait l'*au delà,* qui est l'art? Lorsqu'on demandait à Raphaël : « Où avez-vous pris vos types de madone? » il répondait : « Dans une *certaine idée!* » Cette *certaine idée,* c'est l'idéal, dont Courbet disait en riant très fort : « L'idéal! quelle *balançoire!* »

Et, chose extraordinaire, cette *certaine idée* dont parle l'italien, Courbet se vanta de l'avoir, lui, mais sociale, et il croyait avoir peint le Peuple lorsqu'il peignit Proudhon. On avait annoncé d'avance ce tableau, *Proudhon et sa Famille en* 1856, comme un absolu chef-d'œuvre. « Mon tableau, disait Courbet dans une lettre alors rendue publique, fera beaucoup, mais beaucoup d'effet. » Courbet ne se trompait pas. Hélas! l'année 1865

fut pour le maître peintre d'Ornans une date mauvaise. Depuis trois ou quatre ans, il avait fait un grand pas dans l'opinion en exposant son étonnant *Combat de cerfs*. On commençait à ne plus rire. Le Franc-Comtois avait enfin saisi, dompté la foule. Il avait réduit ses adversaires à compter désormais avec lui. Grande victoire! Discuté la veille, Courbet devenait un homme accepté, et, comme par gageure, il exposait, en 1864, un portrait de femme copié sur quelque cadavre de la Morgue, un chasseur à cheval sorti d'une boîte de jouets de Nuremberg, et, bientôt après, le paysage le plus bouffon et le tableau d'intérieur le plus bizarre que cervelle réaliste pût imaginer.

J'étais fort sincère lorsque j'écrivais alors ce qui suit :

Je n'ai jamais vu M. P.-J. Proudhon; mais cette physionomie robuste et fière était de celles qui nous sont à tous familières. Ce front solide, large, vaste, ce visage fait de volonté, de force et de bonté, cette laideur magnifique, ce regard net et franc derrière de larges lunettes, cette mâle physionomie, étaient bien faits pour tenter le pinceau d'un grand peintre. M. Gustave Courbet, qui n'a pas pu peindre Victor Hugo, a voulu se rattraper sur Proudhon. J'allais dire *se venger* sur Proudhon, et le mot eût été juste. Ce n'est pas un portrait, c'est une caricature. Cela est laid et odieux. Point de dessin, point de couleur, quelque chose de gris et de terne; le philosophe, en blouse blanche, assis sur les marches — ou plutôt dans le ruisseau — de sa maison,

au soleil, et regardant sans voir, avec des yeux sans pensée. A ses côtés, des enfants disloqués. Au fond, Mme Proudhon cousant, — et le peintre n'a pas été pour elle plus galant que pour son mari. La politesse eût exigé de ne pas représenter Mme Proudhon bossue.

On voit où Courbet, par des gageures, amenait quelqu'un qui admirait autant que personne son individualité hors de pair. Je n'ai pas à adoucir beaucoup, après avoir revu le tableau, l'impression première qu'il produisit sur moi. C'était une complète erreur.

L'idée de « peinture sociale » troublait Courbet, à mon sens, quoiqu'il eût raison de peindre les gueux, les petits, les mendiants, chez qui se réfugient la poésie douloureuse et le pittoresque de notre âpre vie. Mais il lui suffisait de les peindre sans les vouloir expliquer. Non; le Franc-Comtois se croyait une mission particulière. Il peignait un jour un effet de neige. Dans un paysage fouetté de flocons blancs, un homme seul montait à un arbre grêle. « Pourquoi cet homme monte-t-il là? demandait quelqu'un à Courbet. — Pourquoi? Parce qu'il fuit le *fléau!* La neige est un *fléau* comme l'inondation. Alors, pour fuir le *fléau,* l'homme cherche à gagner la cime d'un arbre. » On lui fit observer que fuir la neige en mon-

tant à un sapin, c'est se rapprocher de la neige, puisqu'elle ne monte point d'en bas comme l'inondation, mais qu'elle tombe d'en haut. « Tiens, c'est vrai, fit Courbet, ce n'est pas le même *fléau !* » Et, laissant sa neige et son arbre, il effaça son homme. Nous avons entendu conter le fait par M. Gambetta.

L'homme, la figure humaine, — chasseurs sous bois ou curés en goguette, — n'étaient pas toujours aussi bien traités par ce grand naturaliste que l'impassible nature seule. Il a cependant laissé des toiles d'une intimité saisissante, où la vie moderne apparaît intense, robuste. Telle est l'*Après-dînée à Ornans,* du musée de Lille : c'est là du naturalisme mâle. Au musée de Nantes, les *Cribleuses de blé* sont d'un naturalisme délicat : « Sur le milieu d'un drap de forte toile, dit le Catalogue, une jeune fille à genoux, vue de dos, élève le crible dans lequel elle passe le grain. Au second plan, à gauche, une autre femme, assise contre des sacs, nettoie du blé dans un plat; à droite, un jeune garçon regarde dans un blutoir qu'il tient entr'ouvert. » Le tableau est daté 1855. Rien de plus charmant que l'enfant, et le ton de la robe de la jeune fille est d'une clarté exquise.

Mais les dessous de bois humides, au vert puissant, les crépuscules sur la plage, les effets de neige truellés, peints au couteau parfois, voilà où triomphe Courbet. Il s'imprégna de la nature jusqu'au cœur. Ce fut un sylvain égaré à la fois dans la ville et dans la politique. Son critique habituel, M. Castagnary, qui fut pour lui ce que Théophile Thoré fut pour Théodore Rousseau, décrit les voluptés profondes de Courbet, cet Antée retourné au pays et touchant le sol natal.

C'étaient là les joies de l'hiver; au printemps, il vit les cerfs en rut se précipiter l'un contre l'autre, tête baissée, pendant que la biche objet et prix de ce duel à mort s'enfuyait éperdue; le *Combat de Cerfs,* dont le succès fut si grand au Salon de 1861, traduit cette émotion. Il suivit la piste des chevreuils, et, à travers la feuillée, retenant son souffle, il aperçut l'asile ignoré où ces charmants animaux établissent leur refuge et abritent le fruit de leurs amours : ce fut le sujet de la *Remise des Chevreuils,* dont l'apparition au Salon de 1866 excita une admiration unanime. Chaque fois qu'il se plongeait ainsi au sein de la nature profonde, il était comme un homme qui aurait traversé une ruche et qui en sortirait couvert de miel; il revenait chargé de senteurs et de poésie!

Il descendit dans les anfractuosités où la source naît des suintements du rocher; il vit se rassembler les gouttes d'eau, laissa glisser entre ses doigts l'argent des cascatelles, regarda le ruisseau clair fuir sur un fond de sable, entre les cailloux et les mousses. Nul ne peignit jamais en traits si francs et si justes cette humidité frémissante et vivante. On ne peut contempler le *Ruisseau du Puits Noir,* la *Source de la Loue,* le *Ruisseau couvert,* tous ces paysages frais et éclatants, où les

rochers gris, les feuillages verts et les eaux courantes se combinent de tant de façons heureuses, sans recevoir comme une bouffée d'air pur en plein visage.

Courbet, comme l'a fort bien dit M. Castagnary, ne serait pas le grand peintre que nous admirons s'il n'avait abordé le nu, s'il n'était venu lutter à son tour contre les difficultés de la chair. « Car, Diderot l'a dit, ce Diderot dont les peintres sourient volontiers, c'est la chair qu'il est difficile de rendre. »

Seulement, il y a chair et chair, il y a le nu et le déshabillé. Lorsqu'on peint du nu comme dans sa *Femme couchée,* on peint de la chair pour de la chair, quelque chose de solide et de savoureux au point de vue de la peinture; mais, lorsqu'on nous montre une grosse fille blonde, blanche et grasse, vautrée sur un matelas à carreaux bleus recouvert d'un drap fripé, ce seul coin *canaille* enlève brusquement tout le charme de cette peau saine et nue. Et c'est alors, c'est surtout pour des tableaux pareils à celui de M. Courbet, que Proudhon demanderait qu'on contraignît l'artiste à donner, par une indication quelconque, un côté *moral,* un correctif à tant de nudité !

Gustave Courbet, on s'en souvient, avait mis dans la galerie de Khalil-Bey un ou deux mor-

ceaux assez libres et qu'il n'avait pas hésité à signer. « On peint bien des anges nus, disait-il. Le nu n'est jamais indécent. — Oui; mais c'est le déshabillé qui l'est, répondit un ami, et tu as déshabillé ta peinture! »

Courbet ne se laissait point démonter par ces objections. M. Gambetta, qui a toujours fort goûté la peinture, lui avait acheté jadis un de ses premiers tableaux, une *étude* d'homme. Un jour, vers 1869, que Courbet déjeunait chez l'homme d'État, le peintre s'arrêta comme frappé d'admiration devant cette toile d'autrefois.

« C'est superbe! lui dit M. Gambetta. Il n'y a pas de jour que je ne regarde cela avec passion. » Courbet eut un hochement de tête extraordinaire. « Si c'est superbe! fit-il. Je crois bien! c'est étonnant! » Et, soulignant du geste la fin de sa phrase : « C'est-à-dire que ni Vélasquez, ni Titien, ni Rembrandt, — *ni moi-même,* — personne ne pourrait refaire cela! » *Ni moi-même!* Ils sont heureux ceux qui peuvent passer à travers la vie avec cette confiance victorieuse!

Le pauvre Courbet paya cher cette confiance. Il se laissa entraîner dans une aventure politique pour laquelle il n'était point taillé, malgré ses épaules, et ce bon gros homme se réveilla, stu-

péfait, à Sainte-Pélagie, condamné et chargé de toutes les malédictions de la légende. On voulut que ce fût lui qui eût fait démolir la colonne Vendôme. Il avait attaché son nom à ce paradoxe si terriblement mis en action par d'autres moins platoniques. Il paya pour tous. Un poète, aujourd'hui radical, lui décocha une *ode* vengeresse et méchante. M. Meissonier demanda qu'on exclût du Salon les toiles datées par Courbet de Sainte-Pélagie : — *Courbet pingebat, Sainte-Pélagie.* On saisit ses tableaux, on les vendit. Je condamne le rôle de Courbet en 1871, mais on fut contre lui détestable. M. Castagnary a tiré au clair la vérité. Les auteurs du *déboulonnage,* d'ailleurs, se sont glorifiés d'un tel exploit; le procès est jugé.

Courbet, sorti de prison, alla en exil. Il y vécut simplement, malade, attristé, travaillant. Son père, qui vendait jadis des champs de terre pour lui permettre d'*arriver,* venait le voir parfois, et, se souvenant que Gustave aimait les lanternes quand il était petit, lui apportait naïvement des lanternes. Sa sœur, Mlle Juliette Courbet, dont il a peint le doux profil de femme à la peau lactée, ne l'abandonna point. Mais il se savait haï, ce gros homme qui ne haïssait pas. On démolissait, chez lui, une fontaine sculptée par lui pour son village.

On contrefaisait ses tableaux. Il faut voir le récit de ses dernières heures dans le récit du médecin qui l'a soigné[1].

Le pauvre artiste, dit M. Castagnary, trouva un refuge à la Tour-de-Peilz. Il y put faire encore des œuvres remarquables, comme le *portrait* de son père, *la Truite* et divers autres paysages. Mais le cœur n'y était plus. Il lui manquait, avec le repos de l'esprit, deux choses sans lesquelles un artiste ne se conserve pas longtemps : des modèles et des appréciateurs. Il déclina peu à peu. Un jour, ses beaux yeux, qui s'ouvraient si largement devant la nature, se fermèrent (janvier 1878).

Courbet avait cinquante-neuf ans.

Je voudrais résumer mon opinion sur un maître dont certains paysages, — les plus petits souvent, — donnent la sensation même, l'odeur, la fraîcheur de la nature, mais dont les faiblesses, j'entends celles du pinceau, sont parfois stupéfiantes. Telle petite toile, *la Dent de Jaman,* claire, lumineuse, avec un ciel bleu sur des bâtiments blancs, est de la lumière encadrée. Les *Vagues* de Courbet ont la grandeur même de la mer. Mais, dans certains grands tableaux, si le coloriste est toujours admirable, même dans les tons sourds, le dessinateur des figures humaines n'est pas

1. Voyez un livre de M. H. d'Ideville et un travail de M. Camille Lemonnier, le remarquable critique d'art et le robuste romancier belge.

toujours sans défauts. La pâte et la *patte* sont de premier ordre ; il manque une *certaine idée*. Avec le phosphore du cerveau délayé dans sa couleur, Courbet eût été le plus grand peintre de ce temps ; il n'en est que le plus magnifique ouvrier. « J'admire ses tableaux, me disait un artiste de ses amis, — et un maître artiste, — mais je m'en lasse. Avec Corot, plus confus, j'ai plus d'*au delà*. » Ce n'est pas toujours une *balançoire, l'idéal,* c'est un viatique aussi pour la postérité.

J. C.

Imp. Jouaust.

C. DAUBIGNY

1817-1878.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

C. DAUBIGNY

1817-1878

En montant, vers la rue Fontaine, la rue Notre-Dame-de-Lorette, on voyait encore, il y a deux ans, à droite, un peu au-dessus de la rue Bréda, une petite maison, évidemment bâtie du temps du premier empire, classique d'aspect comme une pendule d'il y a soixante-dix ans, et précédée d'une petite cour séparée de la rue par une grille. C'était là que Daubigny travaillait. Une petite porte, s'ouvrant à gauche sur un étroit escalier, menait tout droit à son atelier, vaste, tout tapissé de petites études. On voyait, chaque jour, un homme d'aspect robuste, la barbe entière, une barbe grise qui lui donnait un aspect rustique, pousser cette grille, prendre les lettres que lui tendait sa concierge,

et franchir la porte de son atelier pour se mettre au travail. C'était Daubigny, Daubigny heureux entre sa femme et ses enfants, dont l'un, Karl, marche hardiment parmi les premiers paysagistes nouveaux.

Maintenant la petite maison n'existe plus et le maître est mort. On a bâti sur l'emplacement de ce *temple* une haute maison de rapport avec boutiques à l'entresol, et, tandis que le paysagiste admirable repose, son nom grandit; ses moindres œuvres, longtemps dédaignées, atteignent des prix élevés, et cet homme honnête et bon, peu bruyant, très sincère, garde une renommée solide et faite de respect.

Lorsque j'ai voulu écrire sa vie, j'ai fait demander, par un ami, quelques renseignements à M. Karl Daubigny : « Tout a été dit, m'a-t-on répondu, dans un livre de M. Frédéric Henriet, *C. Daubigny et son œuvre gravé* [1]. » Sans doute Daubigny lui-même a fourni les documents à son historien. Il vivait encore lorsque le livre de M. Henriet a paru, et on peut considérer cette étude sur *Daubigny* comme le pendant des livres que Sensier a consacrés à *Th. Rousseau*, à *J.-F.*

1. In-8°, chez A. Lévy, 1875.

Millet, et voulait écrire sur *Jules Dupré.* Tous paysagistes, soit dit en passant. C'est qu'aussi bien le paysage est la grande originalité, la puissance même de notre art français contemporain.

Le paysage moderne, ce paysage fait d'une impression ressentie, d'une sorte d'émotion de la vue, d'une façon personnelle d'envisager un accident de terrain, un sentier de forêt, un circuit de rivière, ce paysage intime, en quelque sorte, est né d'une protestation toute naturelle contre le paysage héroïque, ennuyeux et pédantesque des Bidault, des Michalon et des Valenciennes. Il date, à vrai dire, des lendemains de 1830, et constitue dans la peinture une révolution analogue au mouvement romantique de la littérature vers la même époque; avec cette différence que, tandis que les lettres, roman ou drame, se faisaient gothiques, exaspérées et brûlantes, le paysage demandait la *réforme* d'un ton plus humble et au nom de la seule, de l'humble vérité. L'école des paysagistes nouveaux n'était point, de cette façon, sans rapport avec la manière recueillie, pleine d'une intimité bien particulière, dont Sainte-Beuve comprenait, par exemple, et au même moment, la poésie. Le groupe des paysagistes des lende-

mains de 1830 se plaisait à peindre les choses les plus simples et y trouvait avec raison une poésie inspirée. Les *recommencements* classiques de Claude Lorrain, les théâtrales et parfois remarquables compositions de Victor Bertin, les feuillages pointillés et étudiés à la loupe de Michalon aussi bien que les imitations du Poussin, leur semblaient devoir être à jamais proscrits. Ce n'était point là, à leurs yeux, ce n'était point dans ces temples, dans ces forêts composées à souhait, dans ces sites prévus, qu'habitait l'idéal.

L'idéal, pour eux, se tenait tapi dans le tronc d'un saule, au bord de quelque rivière parisienne, au coin d'un buisson, au détour d'un chemin, partout où la nature, souriante au printemps, mélancolique à l'automne, gardait ses grâces et ses senteurs pénétrantes. Ils étaient ainsi quelques-uns, tous irrités contre le faux grand style des académies et désireux de mener plus loin la révolution artistique, bien timidement commencée par Watelet et Jolivet, en substituant définitivement le vrai au convenu, l'étude sur le vif au pastiche débilitant de certains maîtres. Presque tous, chose curieuse, comme le remarque fort bien quelque part M. Ch. Clément, étaient des jeunes gens à peine sortis de l'adolescence, fils d'arti-

sans ou de petits bourgeois, encore ouvriers parfois, peintres sur porcelaine, dessinateurs sur étoffes ou décorateurs. Ils quittaient l'atelier pour les environs de Paris, le dimanche, quand il faisait beau, ou, s'il pleuvait, ils couraient au Louvre, étudier les Hobbema et les Ruysdaël.

Oh! les belles courses au grand air, ou les longues stations devant ces *flamands* admirables! C'est ainsi que naquit, que grandit la légion nouvelle des peintres de paysage qui devaient remplacer la sénilité du paysage académique par la verdoyante puberté du paysage libre, personnel et vrai.

Cabat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Flers, Marilhat, Diaz aussi, appartenaient à ce premier groupe, et quelques-uns d'entre eux sont demeurés jusqu'au dernier jour fidèles à leurs premières amours; leur talent n'a point faibli. Marilhat, lui, s'était éloigné des bords de la Seine pour demander à l'Orient des inspirations nouvelles. Diaz s'est laissé entraîner par sa fantaisie ensoleillée, mais pour revenir aux cuivres, aux bronzes et aux ors de ses dessous de bois. Les autres n'ont point renié leurs berges humides, leurs étangs mélancoliques, leurs sentiers couverts, d'une fraîcheur virgilienne, où n'entre point

le soleil. Ils n'ont point renié leurs abreuvoirs, leurs anses de rivière, leurs prairies, leurs marais, leurs couchers de soleil.

Puis, après eux, et presque en même temps qu'eux, est venu un autre groupe, d'autres individualités souvent puissantes : Aligny, cet *Ingres du profil de l'arbre,* a-t-on dit; Paul Flandrin, l'académique; Corot, Paul Huet, dont la plume de Michelet a caractérisé, dans une page immortelle, le talent admirable et emporté [1]; puis encore

---

1. Il faut la citer, cette page adressée, le 12 janvier 1869, Paul Huet venant de mourir, au journal *le Temps*. C'est un des *cris* de Michelet. Il nous disait en en parlant : « Lorsque la veine est gonflée et piquée, le sang jaillit. » C'est avec son sang qu'il a payé sa dette à son vieil ami :

« Un homme est mort hier que tous regrettent : l'illustre Paul Huet, le restaurateur du paysage en ce siècle. Ce beau mouvement d'art a commencé par lui. A l'époque où durait le genre absurde de l'Empire, les paysages grecs peuplés de beaux Dunois, le seul Huet regarda la nature.

« Il était à Saint-Cloud, et les inondations fréquentes, qui s'étendaient sous les grands arbres, le touchèrent, l'inspirèrent (1822).

« Il était né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moments soleillées. S'il faisait beau, il restait au logis. Mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait pas s'il veut pleuvoir.

« Une femme a bien dit : « Nul n'a eu plus le sens des pleurs de la « nature. »

« A certains jours, mélancolie profonde. Il a peint quelque part un pensif oiseau d'eau qui se tient seul, dans une petite baie écartée et ombreuse. En le voyant, je dis : « C'est lui. »

« Il est vrai que l'Empire, ce temps si dur, ces grandes destructions, nous avait laissés tristes et amis de la solitude. De là, l'élan du paysage. De là, Huet et ce talent mystérieux. Des bois, des eaux, des retraites cachées. « Mais plus d'hommes ! surtout plus d'hommes !... Ne nous pei- « gnez plus d'hommes. » C'était le sentiment commun.

« Le romantisme vint avec divers courants. D'une part, les faux mé-

après eux, Troyon, Français, Daubigny; puis les plus jeunes, qui souvent se sont un peu trop contentés d'une *impression* pour faire un tableau, sans prendre le soin ni le temps de le composer, mais dont quelques-uns furent de premier ordre, comme ce Francis Blin, pour n'en citer qu'un, parce qu'il est mort, et mort trop tôt, et qui se plaisait à peindre les flaques d'eau mélancoliques

---

lancoliques, la poésie testamentaire de jeunes gens qui se portaient bien; de l'autre, les violents, avec des éclairs mirifiques, d'étonnantes fantasmagories, une grande brutalité aussi, et une préoccupation excessive des procédés. On croyait ne pouvoir plus peindre que par taches (grossières à regarder de près). On prenait en pitié les Ruysdaël et les Hobbema.

« Des œuvres très fortes parurent, qui cependant ne se supportent qu'aux vastes galeries où l'on peut regarder de loin. Celui qui jouit seul, profondément, de la peinture, le penseur, le rêveur, une âme recueillie, qui, dans son cabinet, veut avoir la nature, avoir à lui un paysage pour y loger ses rêves, aura un Paul Huet. Cela fait moins de bruit : pas plus qu'une mélodie de Schubert à demi-voix.

« Il est bien entendu que, pendant le tapage du gros torrent, ce chant exquis n'était plus entendu. Cela a ajourné sa gloire. On lui reprochait justement ce qu'il avait d'original, de ne pas être subjugué par le procédé, de sentir qu'il y a quelque chose au-dessus, d'éviter la manière, l'effort et les effets heurtés qu'on obtient à si bon marché. Ces effets ont perdu beaucoup. Il avait précédé. Et lui, il reste. Il survit, survivra.

« Il est mort. Me voici dans son petit Salon désert, tout rempli de ses œuvres. Comment en dire l'impression? C'est surtout quand on voit plusieurs de ses tableaux ensemble qu'on en sent la couleur touchante, disons mieux, la douce chaleur. En plein hiver, on en est réchauffé.

« C'était plus qu'un pinceau. C'était une âme, un charmant esprit, un cœur tendre, et beaucoup trop, hélas!... Qui nous rendra jamais cet aimable voisin, cet ami du foyer, ses visites du soir? Sa place y reste vide. Je l'attendrai toujours.

J. Michelet. »

10 janvier 1869.

Il faut lire, sur *Paul Huet*, même après cette page de Michelet, une excellente et remarquable étude de M. Ph. Burty, réunie en brochure et devenue rare.

des landes bretonnes. Ces derniers ont marqué par une note nouvelle, un accent inattendu.

Chintreuil aussi fut, entre ces nouveaux, un des plus originaux : il aima le printemps comme Fleury-Chenu aimait l'hiver. Il se plaisait aux grands horizons vastes, humides, aux jours de pluie traversés de soleil, aux plaines immenses et d'un vert tendre. Et quelle poésie printanière et charmante dans ses *Pommiers et ses genêts en fleurs!* Champfleury l'a fort joliment surnommé le *peintre des brumes et des rosées.*

Il faut reconnaître, d'ailleurs, que, même après la mort de ces grands et petits maîtres, ce ne sont point, dans l'art français contemporain, les paysagistes qui manquent. Aux derniers Salons les paysages composaient, je pense, la majorité des tableaux. Il en est de toutes façons et de toutes valeurs; mais, à dire vrai, la plupart sont fort remarquables, et nous ne devons pas nous en étonner, car pour peindre un bon paysage, je le dis au risque de blesser plus d'une susceptibilité, il faut moins d'étude, de science, de valeur personnelle, à la fois, et en quelque sorte matérielle et intellectuelle, que pour composer un tableau d'histoire, une scène de bataille, ou simplement de mœurs.

DESSIN INÉDIT DE DAUBIGNY

(Appartenant à M. Karl Daubigny)

Un paysagiste, même excellent, avons-nous écrit un jour, peut être une sorte d'ouvrier fort habile, dont l'œil est bien ouvert et la main bien exercée. Je n'ignore pas sans doute qu'il peut aussi mettre une pensée et comme une âme dans tous les objets qu'il peint, et en faire jaillir ce que le poète ancien appelait *les larmes des choses;* je n'ignore pas que Ruysdaël a comme exprimé tous les tourments de l'humanité dans un buisson qui se tord sous l'orage, et que les âpres paysages rocheux de Salvador gardent la poésie même de la force et de la rudesse humaines dont ils sont comme la pétrification; je sais tout cela et ce qu'on me pourrait répondre. Mais, à mon sens, le paysage est, en art, la partie inférieure.

Un paysagiste simplement paysagiste me fait l'effet d'un poète agréable, qui sait écrire, même d'une façon remarquable, une élégie, un sonnet, une idylle, mais qui ne saurait imaginer un drame, pénétrer une conscience, peindre un choc d'événements ou d'hommes. Il va sans dire que son idylle, si elle est bonne, vaudra cent fois mieux que tel ou tel drame s'il est mauvais ; mais les catégories et les classements, s'il est des classements en ce monde, n'en sont pas moins, je pense, établis.

D'ailleurs, qu'est-ce qu'un *paysagiste spécialiste*, si je puis dire? C'est une invention moderne. Les maîtres anciens étaient à la fois des peintres d'histoire ou de mythologie, des peintres religieux, des portraitistes, des peintres d'animaux et des paysagistes. Parmi les contemporains, Millet et Courbet, d'autres encore, furent ainsi. Mais le *paysagiste* à proprement parler n'existait point au temps où les *primitifs* enlevaient sur leurs horizons bleus, si fins, si doux, de villes gothiques ou de montagnes, leurs petites figures; au temps où Raphaël, après le Pérugin, où Titien, où Corrège, où Véronèse, donnaient pour fonds à leurs tableaux ces paysages qui n'étaient pour eux que l'accessoire. Et quels paysagistes que ces admirables aïeux! Quel homme a représenté dix lieues de pays, pour ainsi dire, comme Velasquez dans sa *Reddition de Bréda?* Quel Flamand a mieux exprimé que Rubens la

vigueur saine et aqueuse de la terre du Nord? Et Rembrandt ne fut-il pas aussi un des maîtres de la peinture, en fait de paysages, comme en fait d'*intérieurs*? Mais ce sont là, peut-être, des discussions et des classifications inutiles. Prenons tout artiste comme il est et étudions toujours un homme dans la sincérité de son *individu*, sans le comparer ni le cataloguer.

Charles Daubigny nous fournirait, du reste, un exemple de plus si nous voulions prouver que la multiplicité et la variété dans le talent sont les vertus des forts. C'est *un paysagiste*, mais qui pouvait aborder plus d'un genre, et le fit plus d'une fois pour vivre.

Il était né le 15 février 1817, à Paris. Les Parisiens fils de Parisiens sont rares; les peintres fils de peintres se rencontrent parfois. Il y a de l'hérédité dans le don. Le père de Daubigny, Edme Daubigny, était paysagiste; son oncle Pierre, miniaturiste [1]. Charles Daubigny avait, tout petit, joué avec des crayons et des pinceaux.

---

1. Daubigny (Edme-François), né à Paris en 1789, mourut à Paris le 14 mars 1843. Il était élève de Victor Bertin. Il débuta au Salon de 1819, où il exposa, ainsi qu'aux Salons de 1822, 1824, 1831, 1833, des paysages empruntés aux environs de Paris. Vers 1835, il fut emmené en Italie, comme professeur, par la famille de La Grange. Aux Salons de 1837, 1838, 1839 et 1841, le dernier où il parut, nous ne relevons aux livrets que des vues d'Italie, prises généralement dans le royaume de Naples, sur le mont Pausilippe, à Baya, Pompéi, Castellamare, etc.

M. F. Henriet donne toute la biographie des parents de Ch. Daubigny.

Adolescent, il devait apprendre déjà à vivre de ce qui l'avait jusqu'alors amusé. La maison était pauvre.

« Avec le produit combiné de ses travaux et de ses leçons, dit M. F. Henriet, le père avait peine à subvenir aux besoins de sa famille et il dut songer à tirer parti de l'aptitude précoce de son fils. A quinze ans, le jeune Daubigny peignait déjà des dessus de boîtes de Spa et autres menus ouvrages de commerce dont le produit payait sa modique pension à la table commune ; il fit jusqu'à des tableaux-pendules, pour Robert, horloger, rue Portefoin. »

A dix-sept ans, Ch. Daubigny gagnait sa vie et mettait déjà parfois des pièces blanches dans une tirelire pour aller voir cette Italie que peignait son père. *Italiam! Italiam!* Daubigny partit un beau matin avec un ami, peintre comme lui, nommé Mignan. Il visita Florence, Rome, Naples, parcourant les musées, dessinant les monuments, étudiant ces compagnons héroïques qui ont inspiré Both, Guaspre et Le Lorrain.

Il y avait quatre mois que Daubigny étudiait à Subiaco, sur les bords du Teverone, quand Mignan, le premier, parla du sol natal avec une éloquence significative. C'est que l'art, qui remplissait toutes les pensées de Daubigny, n'était pas le seul

intérêt de sa vie, à lui ! Il avait laissé à Paris la moitié de son cœur, et, soit que les énervements de cette tiède et sensuelle nature italienne le portassent à la mélancolie, ou que le mirage de l'éloignement ravivât sa passion, il tomba dans une fièvre de langueur qu'il parut urgent à Daubigny de couper avec le quinine du retour. Ils revinrent donc : celui-ci épanchant tout le long de la route les admirations qui débordaient de son âme; l'autre, chantant sa belle avec le lyrisme monotone qu'on connaît aux amoureux.

Ils avaient vécu onze mois en Italie avec un budget de 1,400 francs, et il leur restait deux louis en poche à Troyes. Ils y trouvèrent de joyeux compagnons accourus au-devant d'eux, et gagnèrent Paris à petites journées, tout en festoyant [1].

Au retour, Mignan quittait la peinture, se mariait, prenait un fonds de commerce. Charles Daubigny, lui, entrait dans l'atelier de Granet, le peintre des couvents et des architectures en perspective, puis chez Paul Delaroche. Il avait déjà de bons amis : Steinheil, le sculpteur Geoffroy-Dechaume, le dessinateur Trimolet, qui travaillait alors à des *bois* pour la librairie illustrée et qui proposa à Daubigny de faire comme lui. Trimolet venait d'épouser la sœur de Daubigny, qu'il allait laisser veuve en 1843. Daubigny l'écouta et collabora avec Meissonier, Charles Jacque et bien d'autres à ces *livres illustrés* il y a

1. F. Henriet.

quarante-cinq ans, que se disputent aujourd'hui les bibliophiles.

« Daubigny, marié aussi, redoublait d'énergie, dit son biographe, M. Henriet, à mesure qu'augmentaient les charges de son ménage, charges que la mort de son beau-frère Trémolet venait encore aggraver. Ce qu'il dessina de vignettes, le soir, à la lampe, pour Curmer, Ernest Bourdin, Delloye, Hetzel, Furne, Hachette, est chose inconcevable.

... Quand il avait bravement accompli le labeur de la semaine, il s'échappait alors, avide des émotions d'écolier. C'était du côté de l'Isle-Adam, à Valmondois, qu'il faisait de préférence l'école buissonnière. Il y avait été autrefois en nourrice, et la bonne mère Bazot l'accueillait toujours à bras ouverts. Que de fois ils partirent à pied, la nuit, Geoffroy et lui, pour pouvoir dessiner tout le jour dans les herbes odorantes, sous les pommiers où s'enlacent les vignes! Telle est l'origine de la belle passion dont Daubigny s'éprit pour ces paysages verdoyants. »

J'ai là un témoignage officiel de la misère de ces temps : une gravure vivante, pleine de couleur et de mouvement, qui représente la fête donnée en 1840 devant la colonne de Juillet en l'honneur des morts de 1830 qu'on y transférait : le défilé des troupes, les acclamations de la foule, les estrades garnies de monde. Daubigny l'avait gravée en collaboration avec Trimolet. L'*épreuve* que je possède était accompagnée de cette lettre de Daubigny au ministre et de cette humble requête d'un artiste demandant à payer

son remplaçant. Le futur peintre des *Vendanges* avait alors vingt-trois ans.

A Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Monsieur le Ministre,

Oserais-je soumettre à votre sollicitude, suivant l'avis de plusieurs artistes, l'épreuve d'une gravure sur acier, copie d'un dessin que j'ai fait d'après nature le 28 juillet 1840.

Mon enthousiasme pour le grandiose et la magnificence déployés dans cette journée solennelle m'avait seul inspiré d'abord, et j'étais heureux de pouvoir contribuer à conserver le souvenir d'une aussi belle ordonnance. Mais conscrit de 1837, et forcé de recourir à la vente de ma gravure pour me faire remplacer, je viens, Monsieur le Ministre, vous prier de vouloir bien m'honorer de votre protection, en daignant souscrire pour un certain nombre d'épreuves de mon ouvrage, qui n'en serait que plus estimé, et dont la vente pourrait alors m'aider à compléter la somme nécessaire pour mon remplaçant.

Si j'ai le bonheur, Monsieur le Ministre, de mériter cette marque de votre intérêt, je vous en aurai d'autant plus de reconnaissance, que je pourrai continuer mes études pour le paysage historique, et concourir une seconde fois pour le prix de Rome, but de toute mon ambition.

Avec l'espoir que vous voudrez bien acquiescer à ma demande. J'ai l'honneur, etc.

C. Daubigny.
Rue de la Cerisaie, 17.

Paris, 19 septembre 1840.

A la lettre de Daubigny était jointe cette réponse de l'*administration,* réponse qui dut être un amer crève-cœur pour le jeune artiste :

MINISTÈRE
DE L'INTÉRIEUR

—

Paris, le . Septembre 1840.

Le Ministre à M. Daubigny,
Rue de la Cerisaie.

Monsieur, j'ai reçu la lettre que vous m'avez adressée afin de m'engager à souscrire pour la gravure sur acier exécutée d'après votre dessin représentant la cérémonie de l'inauguration de la colonne de la Bastille et la translation, dans les caveaux de ce monument, des restes des victimes de la révolution de juillet 1830.

J'aurais voulu, Monsieur, pouvoir répondre à votre désir; mais l'état des fonds affectés aux souscriptions, par le budget de l'année courante, ne me le permet pas, et je ne puis que vous en témoigner mes regrets.

L'épreuve qui accompagnait votre lettre est déposée au bureau des Beaux-Arts, où vous pourrez la réclamer.

Recevez, etc. [1].

Le ministre était alors M. de Rémusat, qui refusait aussi un secours à Redouté mourant. M. Ch. de Rémusat, ce fin lettré, d'un goût et d'un cœur délicats, qui fut un excellent homme et des plus remarquables, dut être, comme tous les ministres, mal informé par les *bureaux*.

Ch. Daubigny reprit alors le collier de misère et tira bravement le licou. Les tambours de la

1. *Documents inédits.*

garde nationale furent chargés de *placer* la gravure que le ministère refusait. Daubigny se sortit d'affaire comme il put. Il avait exposé déjà. Il ne se bornait pas à graver des eaux-fortes, aujourd'hui si recherchées et représentant des *vues* de Paris : le *Jardin des Plantes, Choisy-le-Roi,* etc.; d'illustrer en partie les *Chants et Chansons populaires* de la *France*, de Delloye ; — il envoyait des toiles aux Salons. En 1838, il débutait par une *Vue de Notre-Dame et de l'île Saint-Louis,* d'un accent déjà plein de vigueur. En 1840, il exposait un *Saint Jérôme,* deux paysages de l'Isère et un cadre de six eaux-fortes. Ses envois aux Salons suivants témoignent de ses promenades aux environs de Paris, à Fontainebleau, à Valmondois, en Picardie ou dans le Morvan. Il ne devait être récompensé officiellement qu'après dix années d'efforts, en 1848, date à laquelle on lui accordait une *deuxième médaille.* Sur le livret, il se donnait comme « élève de son père et de M. Paul Delaroche » [1].

---

1. Daubigny (Charles-François), né à Paris, le 15 février 1817, élève de son père et de Paul Delaroche, disait un catalogue. On cite parmi ses paysages les plus remarquables : *le Bord de la rivière d'Oullins*, *la Seine à Charenton*, *les Iles de Bezons*, *la Seine à Bezons*, *Vue de la vallée d'Oisans* (en 1840); *Choisy-le-Roi* (1843); le *Carrefour du Nid-de-l'aigle* (1844); deux *Vues de Picardie* (1847); les *Bords du Comin*, les *Environs de Château-Chinon* (1848); un *Soleil couché* (1851); *la Moisson*,

Depuis longtemps, d'ailleurs, lorsque je voyais Daubigny entrer dans son atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette, le débutant de 1838 était salué comme un maître. Il avait toujours exposé, toujours travaillé. Il devait mourir à soixante et un ans, et il exposait encore : son plus beau tableau peut-être, l'*Effet de lune*. Lorsqu'il ne se contente pas de l'*effet* et de l'*impression*, lorsqu'il laisse à son pinceau le temps de s'arrêter devant un beau paysage, Daubigny nous donne vraiment de magistrales œuvres. Que de fois n'avons-nous pas été attiré, par ses soirs d'été, au bord de cette rivière de l'Oise, dont il avait fait sa rivière à lui !... Quel charme ! Quelle majesté et quelle poésie ! En revanche, comme Daubigny nous a souvent désillusionné en nous présentant des ébauches, des impressions, des études hâtives, ce

---

une *Vue des bords de la Seine* (1852); *l'Étang de Gylien* (1853); la *Mare aux bords de la mer* (1855, ex. un.); *le Printemps, Vallée d'Optevoz* (1857); les *Bords de l'Oise, Lever de lune* (1859); *Parc à moutons, l'Ile de Vaux, Village près de Bannières* (1861); *la Vendange, Matin, Bords de l'Oise* (1863); *Villerville-sur-Mer*, les *Bords de la Cure* (1864); le *Parc de Saint-Cloud*, un *Effet de lune* (1865); *Effet de matin sur l'Oise*, les *Bords de l'Oise près de Bonneville* (1866); le *Hameau d'Optevoz* (1867, ex. un.); les *Vaneuses, à Kérity, Plateau de Belle-Croix* (1868); une *Mare dans le Morvan*, un *Verger* (1869); le *Tonnelier, Moulins à Dordrecht* (1872), etc., etc.

Daubigny avait obtenu une 2e médaille en 1848, une 1re en 1853, une 3e en 1855, un rappel de 1re classe en 1857 et en 1859, une médaille de 1re classe à l'Exposition universelle de 1867. Il était décoré de la Légion d'honneur depuis 1859, officier depuis 1874.

que j'appellerai des *tableaux cursifs !* Prenons, par exemple, le tableau que Daubigny appelait le *Tonnelier* (Salon de 1872). Dans un verger, à deux pas de la ferme, près d'un fumier où picorent les poules, un tonnelier travaille. Il est haut comme une poupée, ce tonnelier. Il donne son nom au tableau, mais il n'est pas le tableau. C'est le ciel puissamment brossé, le rideau d'arbres qui garnit la toile, ces arbres aux feuillages profonds, qui sont le tableau. L'*effet* est très remarquable, à coup sûr, mais il ne faut pas essayer de s'en rendre compte. Il faut en jouir, voilà tout. Ce soleil qui troue les feuilles des arbres fait littéralement tache et éclate dans ce cadre comme une pyrotechnie ; ces poules sont à peine indiquées par un ou deux coups de pinceau *de chic*.

Combien je préfère à ce *Tonnelier* le tableau exposé en même temps et que Daubigny nommait *Moulins à Dordrecht* (*Hollande*) ! C'est là une œuvre de choix, un chef-d'œuvre. Le soleil couchant réchauffe les toits et les murs rouges ou verts des logis hollandais ; il dore d'un reflet rouge de cuivre des bateaux endormis, aux voiles abaissées, et dont la coque brune reluit comme le dos de hannetons énormes. Quelle poésie dans ce ciel d'un gris de perle, dans

cette paix silencieuse d'un beau soir ! On a gardé dans ses souvenirs de voyage des visions pareilles, chaudes encore d'un dernier rayon solaire, et rafraîchies par l'eau sur laquelle filait rapidement le bateau le long de la rive où se pressaient les belles filles, comme dans les tableaux de Leys. Ici, dans le tableau de Daubigny, on n'aperçoit aucun personnage : un ciel, des bateaux, des moulins, de l'eau, et c'est tout. Et c'est un chef-d'œuvre de couleur et de charme ; cela est d'un ton qui rappelle les plus belles toiles de Pierre de Hogh. Daubigny n'a jamais fait mieux.

Charles Daubigny a souvent recherché des effets plus sévères encore. Son *Soleil couchant* sur la plage de Villerville (Salon de 1873) est un prodige de couleur et de force. Ce boulet rouge qui colore encore la plage noire d'algues et de varechs, cette immensité de la mer labourée de couleur, tout cela est superbe. Et les *Vendanges!* C'est une maîtresse toile, en vérité, d'une vigueur et d'une solidité superbes[1]. Et quelle puissance encore dans tel autre tableau de Daubigny, *la*

1. Elle appartient au Musée du Luxembourg, mais elle y est placée d'une façon déplorable, haut juchée ! C'est une erreur que M. Etienne Arago fera réparer.

Neige, où la nuée de corbeaux vient chercher pâture ! Le maître en vieillissant n'avait point faibli, point baissé, et son rude pinceau était encore dans toute sa vigueur première.

On le vit bien lorsqu'il exposa ce *Lever de la lune,* sa dernière œuvre d'une dimension importante, et je le répète, son chef-d'œuvre peut-être. Sur un champ plongé dans la nuit, la lune se lève, claire, ronde, lumineuse, dans son plein. Ce n'est point là une lune de théâtre, un rond de papier huilé qui troue la *toile de fond* d'un décor comme un énorme pain à cacheter transparent. Non, c'est réellement la lune, un globe illuminé de reflets et projetant sa clarté sur la terre brune, clarté chaude, teintée de rose, car la lumière lunaire n'est point toujours la *pâle clarté* des effets argentés; elle a des tons rougeâtres parfois, comme le soleil même, d'un roux évidemment adouci, transformé, singularisé, mais indéniable. C'est ce prestigieux *effet* que Daubigny a transporté dans une de ses plus admirables toiles. Il a souvent lutté, ce maître naturaliste, robuste, sain et sans pose, de bizarrerie avec la nature, par exemple lorsqu'il a peint un *Champ de coquelicots,* ou de poésie comme lorsqu'il nous a montré des paysans chevauchant au printemps, sous la neige

des pommiers ; il n'a rien signé de plus imprévu et de plus vigoureux que ce *Clair de lune*[1].

Pour le peindre, Daubigny n'avait eu qu'à sortir de chez lui. Il habitait Auvers, près de l'Isle-Adam, près de Valmondois, où il avait bu jadis le lait de sa nourrice. De sa maison il faisait un musée orné par lui. La chambre de sa fille était une merveille, toutes les poésies des fleurs et des oiseaux se penchant sur le sommeil de celle qui habitait là. Daubigny lui avait voulu donner une chambre que personne au monde, aucune reine, ne pût avoir, et pour cela il l'avait peinte. C'était un simple et un laborieux, un solitaire aussi. M. Henriet a conté comment le paysagiste s'était fait construire « un bateau, le *Bottin,* avec lequel il se laissait aller au fil de l'eau de l'Isle-Adam à Conflans, de Conflans à Bonnières, aux Andelys, voire jusqu'à Pont-de-l'Arche ».

Lorsque Daubigny mourut (20 février 1878), ce fut un deuil pour l'art. A soixante et un ans, le maître était, encore une fois, artistiquement parlant, robuste comme à trente. On le savait souffrant. Il n'avait pu présider le comité de l'Exposition des Œuvres de Daumier qui se réunissait

1. Le tableau appartient aujourd'hui à M. Bélino.

dans son atelier, lui absent. La mort l'enleva non pas brusquement, mais brutalement. « Et maintenant, nous disait Jules Dupré devant l'église Notre-Dame-de-Lorette, de tous les vieux, je reste seul ! »

La réputation de Daubigny a, je le répète, beaucoup grandi depuis sa mort. Il n'est pas une galerie de choix où l'on ne rencontre quelque toile de lui. C'est un village aperçu là-bas, au fond d'un vallon, au haut d'un coteau ; c'est un parc à moutons, au milieu d'un champ dans la rosée, le matin, à l'heure où les premiers rayons du soleil font pâlir le croissant de la lune ; c'est un ruisseau traversant quelque prairie d'Auvers ; c'est un crépuscule rouge au-dessus d'un bouquet d'arbres, de maisonnettes orangées ; c'est une berge plate, des prés, des vaches entrevues dans le vert du pâtis ; c'est une rivière qui coule dans quelque pré, et, sur ses bords, une troupe de blanchisseuses qui travaillent ; parfois, c'est un bateau couché à la marée basse ; c'est une moisson, un étang, une saulée ; c'est une grève où se détachent, sur le ton jaune du sable, des silhouettes noires de pêcheurs de salicoques ; c'est Bonnières, c'est Champigny, c'est Chennevières, c'est l'Oise ou la Marne, c'est Versailles ou le Morvan ; c'est la

nature, en un mot; et, pour être un des premiers parmi les maîtres de ce temps, Daubigny n'a pas eu besoin d'aller bien loin : il a pris sa palette, son sac de paysagiste, et il a regardé devant lui.

Mais ce n'est point ce qu'il rencontre sur sa route qui fait l'artiste ou le poète, c'est ce qu'il porte en lui. Daubigny est arrivé parfois aux effets les plus admirables par les moyens les plus simples, et cela parce qu'il avait, avant tous les juges, un juge excellent qui était lui-même, et, avant le public, un public sévère qui était sa conscience.

Je sais bien qu'il est injuste et prématuré peut-être de parler de décadence lorsque des paysagistes demeurent qui se nomment Charles Jacque, Français, Pelouse, Lansyer, E. Breton, Ségé, Beauverie, Harpignies, de Cock, et d'autres que j'oublie. Et pourtant il avait raison, Dupré, et les artistes de haute race s'en vont... Il en reste cinq ou six à peine. Les autres, — les poètes-naturalistes comme Corot, Troyon ou Daubigny, — sont maintenant partis, et, si leurs successeurs sont nombreux, je ne vois pas venir leurs remplaçants.

J. C.

Imp. Jouaust.

A. PRÉAULT

1809-1879.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

A. PRÉAULT

1809-1879

L'HOMME dont nous allons parler a laissé tout au moins un incomparable chef-d'œuvre, c'est ce médaillon de la *Douleur* qu'on voit au Père-La-Chaise dans le cimetière israélite : une maigre figure drapée de deuil et portant un doigt à ses lèvres comme pour dire : *Silence!* C'est là une œuvre admirable, mais l'homme qui l'a signée, ce paroxyste du marbre et du bronze, laissera un nom populaire entre tous, moins par ce qu'il a produit que par ce qu'il a agité de mots, d'idées, que par ce qu'il a coudoyé de gens, brassé d'hommes et de choses.

Antoine-Augustin Préault (il ne signa jamais qu'*Auguste*) était né à Paris, au Marais, le 6 octobre 1809, d'une famille d'artisans. Presque toutes

les origines de ceux que nous étudions ici sont humbles. Les artistes, pour la plupart, sont fils de leurs œuvres. Cette élite, c'est du peuple *sublimé!*

Préault avait commencé, au collège Charlemagne, des études bientôt interrompues. La Grèce et Rome ennuyaient ce gamin de Paris déjà épris de la vie fébrile. Il pétrissait la terre, taillait des figurines dans des morceaux de bois. On le mit chez David d'Angers pour étudier. Le maître devait enseigner à Préault la philosophie de son art en même temps que la pratique. Dans la sculpture, David essayait surtout l'apothéose du génie, du patriotisme et des vertus civiques. C'est lui qui prit, un jour, l'initiative d'une pétition au ministre de l'Intérieur, demandant le retour des cendres de Louis David, le peintre, enterré à Bruxelles; mais les démarches qu'il fit dans ce sens de concert avec Ingres, Drolling, Couder et Schnetz, restèrent sans résultat. « J'aurais mieux aimé avoir fait ça qu'un chef-d'œuvre ! » disait le sculpteur.

David d'Angers répétait sans doute à Préault ce qu'il disait un jour : « Il faut toujours choisir des sujets moraux, grands et généreux. La sculpture est une langue divine pour honorer les grands hommes. »

Le maître ne luttait point d'ailleurs sans mélancolie. « Un jour, raconte M. Jouin, son biographe, que David avait vu passer dans son atelier plusieurs des illustrations de son époque, un sentiment de mélancolie s'empara du statuaire. Il se dit, comme autrefois ce roi de Perse à la vue de ses soldats, qu'avant un demi-siècle c'en serait fait de ses contemporains. Et il conçut la pensée d'être l'historiographe de son temps. »

Ce fut peut-être dans un de ces moments de mélancolie que Préault surprit son maître au lendemain de l'exposition d'un buste de Lakanal superbe, et que Gatteaux, d'autres encore, « *un tas de polissons* » — le mot est de Préault — trouvaient mauvais. Chose étrange ! l'élève arrivait juste pour redonner du cœur au ventre à son maître. « Hardi ! vous m'avez enseigné à n'aimer que l'art ! Moquez-vous du reste !

— Vous avez raison, Préault, fit P.-J. David.

— Si j'ai raison ? Vous aurez votre statue à Angers, un jour, et l'on ne parlera pas plus de ceux qui vous raillent que de la paire de bottes que j'ai aux pieds !

« Et, joyeux, ajoutait Préault en contant ce souvenir, nous avons fumé ensuite des cigares de cinq sous. »

L'auteur de la *Douleur* avait vingt-quatre ans lorsqu'il débuta, au Salon de 1833, par un groupe, *la Misère,* et deux bas-reliefs, *la Famine* et *Gilbert mourant.* C'était de l'art exaspéré, du romantisme à tous crins. Préault souleva des tempêtes. Lorsqu'en 1834 il envoya sa *Tuerie,* féroce, enragée, extraordinaire, quelqu'un dit, voyant qu'on allait le refuser : « Il faut, au contraire, que cette *Tuerie* soit accrochée au Salon comme le malfaiteur au gibet! » Ce *quelqu'un,* un critique du *Musée des Familles* veut que ce soit Corot. J'en doute absolument.

La génération actuelle ne connaît ni la *Tuerie* ni le *Vitellius* de Préault. Fort heureusement je trouve ces deux œuvres admirablement décrites par un des historiens du sculpteur, M. Ernest Chesneau, dans son livre excellent, vivant, d'un talent profond, *Peintres et Statuaires Romantiques,* où Préault se trouve étudié comme il convient, à côté de Paul Huet, de Louis Boulanger, de Tassaert, d'Antonin Moyne, qui se tua d'un coup de pistolet, à quarante-cinq ans, de Klagmann, de Delacroix, et d'autres encore, comme Théodore Rousseau et J.-F. Millet, qui pourraient être mieux classés parmi les naturalistes que parmi les romantiques.

J'ai plaisir à citer cette page ardente et pittoresque de M. Chesneau :

« Femmes échevelées, violées, pâmées, haletantes, mourantes ou mortes, se débattant sous l'étreinte lubrique d'un nègre au hideux rictus, serrant contre leur mamelle tarie l'enfant ramassé cadavre dans la mêlée, se jetant féroces à la tête du vainqueur; guerriers aux formes athlétiques qu'on étrangle, qui se renversent dans un cri sauvage d'agonie, bouchant de leur paume raidie d'effroyables blessures, découvrant de larges et béantes plaies, des entailles profondes, énormes, aux lèvres en bourrelet ; et dans le fond, la face d'un chevalier grave et sévère sous le heaume, visière levée, ordonnant impassible cet égorgement ; — une confusion de membres et de masques humains qu'on ne rattache point l'un à l'autre sans quelque effort, corps tordus par la douleur ou la fureur, bouches hurlant d'angoisse ou de haine, petites mains et mains noueuses, qui toutes se crispent, saisissent, s'accrochent comme des griffes, se cramponnent à la gorge et à la barbe des hommes ou bien au sein des femmes, à leurs longues chevelures qui se mêlent et ruissellent à grands flots sur les chairs pantelantes : c'est la *Tuerie*.

« Un profil : les yeux, petits, soupçonneux et fixes, s'enfoncent profondément sous l'arcade sourcilière, d'où s'échappe un regard aigu et froid comme une lame de stylet; les joues pleines et fermes descendent à plis puissants vers le triple menton épais, lourd, débordant de graisse, tombant comme un fanon sur le col monstrueux, musclé comme un cou de taureau ; le nez est fin, audacieusement recourbé en bec d'aigle, la bouche dédaigneuse, aux plissures minces, aux commissures fléchissantes; le menton creusé, séparé en deux parties par un sillon profond, se projette en avant, dur, insolent. Sur le front vaste et haut se rejoignent les feuilles extrêmes d'un immense laurier. Tout ici, sauf le front, est de la bête. La ruse et les appétits des carnassiers s'y manifestent avec une énergie sans pareille, incarnés dans l'homme, et par là s'ajoutant à tous les instincts malfaisants de l'humanité. C'est le *Vitellius*. »

Préault, qui allait bientôt sculpter les *Parias*, fut lui-même, pendant quinze ans, un paria des Salons. Refus sur refus[1]. On trouvait excentriques

---

1. « Il fut systématiquement repoussé de toutes les expositions jusqu'en 1848. De là quatorze ans d'animosité, de colère, d'emportements, de verve railleuse, acerbe, mauvaise, cassante et mordante contre les jurys, les académies, l'administration, de haine contre tout ce qui était revêtu

son *Juif arménien* au gigantesque profil chevalin, ses *Empereurs romains* bouffis, à triples mentons, les bajoues énormes, masses de graisse changée en bronze. Préault multipliait ses efforts. Après ces deux médaillons énormes d'*Empereurs romains* et sa *Tête de juif arménien* (1834), il pétrissait, avec la même fougue enragée, le même appétit du colossal, l'*Ondine;* deux grands bas-reliefs : la *Rivière des Amazones* et la *Reine de Saba; Hécube,* statue couchée (1835); une statue gigantesque, *Charlemagne* (1836), qui faisait dire au jury : « Il est fâcheux que l'auteur ne soit pas ici, il nous expliquerait peut-être ce qu'il a voulu faire »; *Carthage,* statue (1838); l'*Adoration des Mages,* bas-relief; un *Christ,* pour l'église Saint-Gervais (1839); *l'Abbé de L'Épée,* pour la façade de l'Hôtel-de-Ville (1844); enfin la *Douleur,* au cimetière des Juifs.

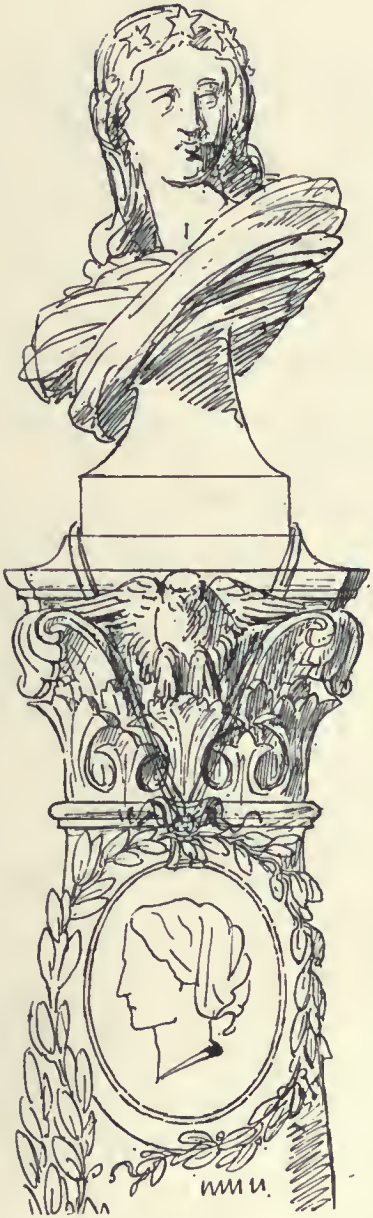
Depuis 1849, époque à laquelle il lui fut permis de prendre part aux expositions annuelles, Préault donna, jusqu'en ces dernières années : La statue de *Clémence Isaure,* au jardin du Luxembourg; *Saint Gervais* et *Saint Protais,* en collaboration

---

du caractère officiel, quatorze années d'élucubrations rageuses, délirantes, aussitôt exécutées que pensées, aussitôt démolies que réalisées. »
(E. Chesneau.)

avec Antoine Moyne, à l'église Saint-Gervais (1848); *Ophélie,* bas-relief (1849); *l'Abbé Liautard,* buste, dans l'église des Carmes; le *Tombeau de l'abbé de L'Épée,* à Saint-Roch (1849); *Marceau,* debout sur une place publique de Chartres (1850); *la Comédie humaine,* statuette; *Dante et Virgile,* médaillons; *Cavalier gaulois,* sur le pont d'Iéna; *Sainte Valère,* à l'église Sainte-Clotilde (1853); *Aristide Olivier; la Mort cueillant une fleur* (1855); *Mansard et Le Nôtre,* pour Versailles (1856); *André Chénier, la Paix, la Guerre, Génies ailés,* pour le Louvre (1858); *Hécube; le Meurtre d'Ibycus; la Parque et Sainte Catherine,* pour l'église Saint-Paul (1863); *Espérance,* buste; *Adam Mickiewicz* (1868); enfin *Jacques Cœur.* Préault avait obtenu une 2e médaille en 1849, et il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1870. On l'avait décoré à soixante ans passés.

Que de travaux! Et quels travaux! Sait-on bien ce que c'est qu'un sculpteur? Un homme qui se met face à face avec un bloc de marbre, et, de toutes ses forces, de tous ses muscles, le travaille, le taille, le cisèle, lutte contre cette masse rebelle et fait jaillir de la matière inerte une œuvre éclatante. Sait-on quelle force et quel courage, quelle ardeur et quelle patience, quel savoir et quelle



DESSIN INÉDIT DE PRÉAULT

(Appartenant à M. Isbert)

volonté il faut pour dégager de cette chose informe l'image qu'elle contient; pour la faire vivre, cette image, pour animer cette pierre, pour tirer de ce roc ce qu'il y a de plus immatériel au monde — *une pensée?* Dans la lutte de l'artiste contre le public, dans

La lutte du génie et du vulgaire épais,

comme dit Hamlet, le sculpteur me paraît, avec son œuvre lourde et sa tâche ardue, semblable à ces sentinelles perdues qui, la nuit, solitaires, vont au-devant de la mort, tandis que les autres, au grand jour, marchent au-devant de la gloire.

Je l'ai dit à propos de Carpeaux, qui fut un tout autre artiste et autrement grand que Préault (je ne les compare point), mais je le redis : la sculpture c'est l'art des forts entre les forts, des courageux entre les courageux. Que la sculpture soit un art païen et comme naturel à l'antiquité; qu'elle ait été éclipsée chez les modernes par la peinture, qui recherche avant tout l'expression, ce sont là des questions pour le moment étrangères, d'ailleurs primordiales, et qu'il faut abandonner aux esthéticiens par métier, à Winckelmann et à ses copistes. Je ne m'occupe ici que des hommes. Laissons la sculpture et voyons le sculpteur. Ce-

lui-ci se montre de face et tout entier, enfiévré, bouillonnant, — une de ces *têtes fumeuses* dont parle Diderot, qui s'y connaissait. Préault était partout, il savait tout, lisait tout et connaissait tout le monde. En toutes choses il était expert, sur toutes choses il avait le *mot*. Littérature, beaux-arts, politique, théâtre, poésie, il avait tout étudié, à l'état d'ébauche peut-être; il traitait en courant de ces sujets divers avec une incroyable, une intarissable verve. Le cou robuste, entouré d'une cravate mise au hasard, son col de chemise largement rabattu pour laisser à la tête ses libertés de mouvements, il s'agitait, il causait, il pérorait, il lançait ses traits et ses boutades avec une violence gaie. Ses yeux ronds et gros roulaient et pétillaient, ses cheveux s'ébouriffaient sur un front large et ridé. De petites fibrilles rouges couraient sur ce visage un peu fatigué, mais singulièrement expressif.

Je le revois vivant, animé, pétulant, la voix grasse et éraillée, le mot très fin, causant comme l'acteur Numa jouait : les mains dans les poches, ayant toujours l'air d'y pétrir une boule de glaise. Petit, gros, solide, bavard, pittoresque, enthousiaste, mordant, l'œil trouble, le teint rouge, l'air vieux d'un bon gros bourgeois campagnard, le chapeau bossué, et tout cela formant le type le

plus original, le plus charmant, le meilleur enfant et du plus fin esprit. Théodore de Banville l'a fort joliment fait revivre dans son récent volume, *Mes Souvenirs*.

J'entends encore Auguste Préault me jeter comme à poignées ces *mots* qui se gravaient aussitôt dans la mémoire :

— Qu'un homme soit fou et fasse des folies, le *bourgeois* ne dira jamais : « C'est un fou ! » Il ne dit : « C'est un fou ! » qu'en parlant d'un homme qui dit et frappe juste.

— A mesure qu'on s'occupe de choses nobles, le visage s'idéalise. Deux frères, au début semblables, deviennent l'un un acteur, l'autre un épicier. L'acteur c'est Bocage. Plus tard, l'épicier avait l'air stupide, l'autre était superbe, différent en cela des autres comédiens qui presque tous (voyez-les peints ou sculptés au Foyer de la Comédie Française) ont des têtes de laquais.

C'est Préault qui parle, non pas moi.

— Quand on s'occupe de choses nobles, la suie s'en va, la flamme nettoie le tuyau et file.

— Le Poussin? C'est un génie qui a les ailes fermées.

— Un jour, en causant avec Legouvé, c'est moi qui ai appelé Musset *Mademoiselle Byron*.

— Lamennais? Un vinaigre frappé!

— Il y a dans le monde quelque chose de plus bas que le bourreau, c'est son valet.

— L'imprévu est une des sources du génie.

— La science du monde consiste à en respecter les futilités.

— La perfection de Phidias est telle qu'il ne reste plus à ses admirateurs serviles qu'à déshonorer sa mémoire et à calomnier son génie.

— Le réalisme n'a jamais été que le fumier de l'idéal.

— Une traduction, c'est un empaillage.

— La peinture est la fille de l'amour et de la lumière.

— Un refus poli est un demi-bienfait.

— Murger a succombé sous les baisers de la muse verte[1].

---

1. Ces dix derniers *reliquæ* sont extraits d'une série d'articles des plus intéressants publiés par M. Philippe Gille au moment de la mort d'Auguste Préault. Les autres *notes* ont été prises par nous après des conversations avec Préault, qui ne détestait point du tout qu'on citât ses notes et ses boutades. Disons ici que nul n'était mieux placé que M. Philippe Gille pour parler en connaissance de cause de Préault et de sa sculpture. M. Gille ne se contente pas d'être un critique du goût le plus fin, et un auteur dramatique d'une verve infinie et d'un comique profond ; il eût pu devenir un sculpteur remarquable. Je trouve, dans le Livret du Salon de 1852, son nom : « Gille (Philippe-Émile-François), né à Paris, — n° 1405 — *J. Lundy, paléographe, buste plâtre.* » M. Gille avait envoyé ce buste sans espérer qu'il serait reçu. Quelle fut sa joie lorsqu'en allant prendre des nouvelles de son plâtre il vit comme un léger coup, à peine

« Théophile Gautier à ses débuts croyait, me disait encore Préault, que la beauté était dans la maigreur gothique et la jaunisse des *primitifs*. C'est moi qui lui ai appris à aimer la gymnastique, le beefsteak et à se faire des muscles!

— Je ferai encore deux grandes statues peut-être pour un jardin, pour Fontainebleau, je suppose, puis plus rien. La sculpture, comme les filles, fait la nique aux vieux.

— Le tabac alourdit. La cigarette perdra Napoléon III, et, si Daumier n'avait pas fumé, il eût été un grand peintre. »

Préault ne voyait que la *sculpture* au monde. Un jour, chez lui, une jeune fille est prise soudain d'une crise de nerfs. La pose est superbe. Préault pousse un cri : « Voilà cent sous, ne bouge pas! » dit-il, et il prend l'ébauchoir. C'est le mot du peintre allemand Adolphe Menzel, à qui un de ses élèves vient annoncer que le *modèle,* sur la table de l'atelier, a été frappé d'une attaque d'apoplexie. « Il est mort! s'écrie le maître. Vite, vite, faites une *étude* d'après le cadavre! »

---

perceptible, à la tempe du buste et que le garçon lui dit : « Çà, Monsieur, c'est M. David d'Angers qu'a fait ça. Les bustes étaient en rang, par terre, M. David d'Angers a touché celui-là du bout de sa canne et il a dit : « Tiens, en voilà un qui est bon, très bon! » Ce petit détail à propos de l'écrivain qui a si bien parlé de Préault méritait d'être révélé.

Et ne croyez pas que dans cette impassibilité de l'artiste devant une souffrance, où il ne voit qu'un *motif* d'étude, il y ait égoïsme ou manque d'âme. Ce même homme, Préault, lorsque son vieil ami Paul Huet mourut, ne pouvait littéralement revoir la maison que le maître paysagiste avait habitée. Il y avait trois mois que Paul Huet était mort lorsque, dans la rue, Préault rencontre le fils de son compagnon d'autrefois. Il embrasse M. René-Paul Huet et fond en larmes.

Paul Huet, Michelet et Préault causant dans un coin, quel arsenal de faits et quelle dépense de poudre! Préault était un répertoire de renseignements artistiques, à tous les points de vue. Lorsque les frères de Goncourt écrivirent *Manette Salomon,* cette étude de modèle, ils s'adressèrent à Préault pour avoir des documents exacts. Le sculpteur avait sur la transformation du modèle tout un chapitre des plus curieux. Le *modèle,* selon lui, le vrai modèle classique, posant par amour de l'art autant que par métier, disparaît de jour en jour. Le modèle-homme existe encore ; le modèle-femme finira par devenir insaisissable. Il y a aujourd'hui, pour les belles filles, des façons plus expéditives de gagner leur vie. Et Préault nous notait, un jour, les variations successives de ces

modèles qui ont, de 1810 à 1848, tout entendu, en fait de causeries étincelantes ou profondes, science, morale, littérature, art; qui ont été des Abraham, des Ève, des déesses, des dieux, des Jeanne d'Arc, des Macbeth, etc., et qui n'ont rien écouté, rien retenu et ne savent rien, traversant les ateliers de David, d'Ingres ou de Delacroix sans s'imprégner de quoi que ce soit.

C'est Préault, paraît-il, qui, à la première représentation d'*Hernani,* aurait crié aux *classiques* sifflant les vers d'Hugo : « A la guillotine les genoux ! » On a pourtant disputé ce cri à Préault. En revanche on lui a bien des fois attribué aussi, à propos d'Ingres et d'Eugène Delacroix, un mot d'un pittoresque scatologique, mais d'une vérité étonnante, que, chose à noter, revendique aussi, pour l'avoir fait, M. Édouard Pailleron. Je le trouve, ce mot ou plutôt ce double mot de Préault, rapporté par M. de Pontmartin dans un article où le critique de la *Gazette de France* proteste contre certains jugements de M. Maxime Du Camp :

« Très sévère pour Eugène Delacroix, M. Maxime Du Camp a été très dur pour Auguste Préault et pour Laurent-Jean, un des amis les plus intimes de Balzac. Assurément, la sculpture de Préault ne vaut pas celle de Mercié, de Dubois, de Chapu ou même de Cavelier et de Pradier, mais quiconque a fréquenté le café d'Orsay aux heures où se réunissaient les frères

Grenier, Laprade, Chenavard, Émile Chauffard, Léopold de Gaillard, Hetzel, etc., ne peut oublier que Préault apportait dans ce grenier à sel son sac toujours vide et toujours plein. Ici j'ouvre une parenthèse. Puisque M. Du Camp, de son propre aveu, ne déteste pas les anecdotes *grasses* et les plaisanteries gauloises, pourquoi ne pas citer la vraie phrase de Préault à propos de Delacroix et de M. Ingres? « L'un a la jaunisse, l'autre la rougeole », ne signifie rien; la peinture de M. Ingres n'est pas plus jaune que celle de Delacroix n'est rouge. Passe encore si Préault avait dit : « Celui-ci est *gris*, celui-là est ivre ! » Voici le texte exact. Préault se promenait avec M. Mialhe, le célèbre pharmacien (remarquez la spécialité !) de la place de l'Opéra-Comique. « Mais enfin, disait M. Mialhe, m'expliquerez-vous la différence entre M. Delacroix et M. Ingres? — Oui, mon cher ami ! Ingres, c'est la constipation; Delacroix, c'est la diarrhée. »

Mais M. Maxime Du Camp avait-il été aussi sévère sur Préault que le dit là M. de Pontmartin? Le *portrait* qu'a tracé du sculpteur l'auteur des *Souvenirs littéraires* vaut la peine d'être retenu :

« Auguste Préault, dit M. Du Camp, Préault, sur lequel on a écrit tant d'articles élogieux, qui a fait tant de bons mots et si peu de bonnes statues, disait en parlant d'Ingres et de Delacroix : « Ce sont les frères ennemis, malades tous les deux; Étéocle a la jaunisse, Polynice a la rougeole. » Ces plaisanteries exaspéraient Ingres et faisaient rire Delacroix, qui était homme d'esprit, et qui du reste aimait Préault, auquel on a eu tort de le comparer. La distance qui les sépare est énorme, et le temps ne fera que l'accroître. L'œuvre d'Eugène Delacroix survivra, parce qu'elle est le produit d'un talent particulier; celle de Préault périra, parce que les incorrections qui l'enlaidissent sont le résultat de l'ignorance. Ses statues ont des déviations qui leur assurent une place dans un musée or-

thopédique. Jamais je n'ai vu un homme désirer la croix avec une telle ardeur, avec une si vive souffrance ; pendant vingt ans et plus, il l'a demandée, sollicitée à tout pouvoir et de toutes mains. Il disait assez drôlement : « Voilà quarante années que je fais de mauvaise sculpture : est-ce que cela ne mérite pas une récompense ? » Ses mots sont célèbres ; il en a dit de cruels et qui lui ont coûté cher ; à la fin du gouvernement de Louis-Philippe, le directeur des Beaux-Arts s'appelait Cavé ; il devait sa situation aux *Soirées de Neuilly,* recueil de proverbes dramatiques qu'il avait publié, pendant la Restauration, sous le pseudonyme de Fougeray, en collaboration avec un officier de la garde royale, nommé Dittmer[1]. Malgré ce mince bagage, Cavé était d'une vanité littéraire sans pareille, et le « nous autres écrivains » revenait dans toutes ses phrases ; on en riait. Préault avait été le voir pour tâcher d'en obtenir une commande. Cavé lui répondit avec la bonhomie importante d'un chef de service : « Mais, mon cher Préault, vous n'êtes point sculpteur, vous êtes un homme de lettres. » Préault riposta : « Homme de lettres, moi ! pas plus que vous ! » Cela n'aida pas à lui faire obtenir des travaux. Plus tard, sous l'Empire, passant, un matin, sur la place du Carrousel, il aperçoit Fould, ministre d'État, et Lefuel, architecte du Louvre, qui regardaient les bâtiments couverts de statues, dont le square Napoléon est entouré ; il salue, Fould l'appelle : « Voyons, Préault, dites-nous franchement ce que vous pensez de cela. » Préault répond : « Ça, c'est un cul-de-sac historique. » Lefuel redressa la tête ; Préault reprit : « *Trop de monde sur les remparts,* mon cher ami, *trop de monde sur les remparts !* » Prononcé devant le ministre d'État, en présence de l'architecte même qui avait construit le palais, le mot manquait de charité, mais il dénotait peu de gratitude, car Lefuel avait confié à Préault des travaux de décoration considérables.

Il était ingénieux quand il s'agissait d'expliquer les aberra-

---

1. Et qui est un chef-d'œuvre, pourrait ajouter M. Du Camp. Voilà un livre à réimprimer. Prosper Mérimée n'aurait pas fait mieux que certaines scènes.

tions de la sculpture, et, sous prétexte de symbolisme et d'allusion, il excusait d'inexcusables erreurs. Je lui demandais pourquoi son *Marceau,* qui est à Chartres, avait de grosses jambes et des genoux cagneux. Il me répondit : « Comment ! Vous ne devinez pas ? c'est une façon de représenter à la fois la jeunesse de Marceau, la jeunesse de la République, la jeunesse de la nouvelle France; regardez les jeunes chiens, ils ont de grosses pattes. » Quand il fit le *Gaulois* conduisant un cheval, qui est au pont d'Iéna, il me dit : « Voyez, ce n'est pas un cheval ! ce sera un cheval plus tard, mais ce n'en est pas un. C'est un quadrupède tuméfié par l'humidité des marais de la Gaule; il est préhistorique, il symbolise la période primitive de notre histoire. » Puis, comme il était de bonne foi, il se mit à rire et ajouta : « C'est Michelet qui a trouvé cela; il a vu tout de suite ce que j'ai voulu faire; moi, je ne m'en rendais pas bien compte. » Sa main, malhabile, a souvent modelé du grotesque; à propos de son bas-relief du tombeau d'Ollivier, il disait : « J'ai fait une jeune femme qui passe et qui brise une fleur. » En réalité, il a fait une cuisinière qui cueille du bouillon-blanc.

Il s'insurgeait parfois contre ce qu'il appelait le mauvais vouloir du public à son égard, et, se comparant lui-même à Delacroix, il disait : « J'accomplis dans la statuaire la révolution dont il est le chef en peinture. »

Voilà le *portrait* de Préault par M. Du Camp. Si l'on consultait la plupart de nos sculpteurs contemporains qui aimaient mieux écouter Préault qu'admirer ses œuvres, le jugement risquerait fort d'être confirmé. L'esprit de Préault valait mieux que son ébauchoir, quoique, je le répète, cet homme ait laissé des chefs-d'œuvre. Préault fut un des derniers causeurs, mais ses propos avaient

tout le pittoresque, le sel et la substance voulus. Il parlait pour dire quelque chose. Ses *mots,* qu'il ne préparait guère, avaient une singulière âpreté. C'est lui qui a dit de Pradier : « Il partait tous les matins pour la Grèce, et tous les soirs arrivait rue Bréda. » Nature puissante, vivace, ardente, il avait le temps de perdre son temps, de courir la ville et les théâtres, les cabinets de lecture et les salons, et de travailler à ces grandes œuvres qui, dessinées médiocrement, ont une si étonnante force, une vigueur, un élan si saisissants.

La sculpture de Préault, c'est la fougue, l'éclat, la fièvre. Il se trompait souvent, mais ses erreurs mêmes avaient une valeur et une originalité qui stupéfiaient. Tandis que son ami Antonin Moyne a cherché la spiritualité, la douceur, la grâce, Préault s'attachait à rendre les tortures de la chair, les déchirements de la passion, les grandes et vigoureuses douleurs. C'est lui qui a dit : « Moyne est la femelle; je suis le mâle. » M. Du Camp a parfaitement raison de citer Michelet à propos de Préault. Le grand historien aimait beaucoup l'ardent sculpteur. Sa fièvre comprenait cette fièvre. Lorsque Préault exposa cette étrange et grandiose figure, celle de cette mère de la Bible qui ne voulait pas être immolée, il y eut des

cris d'admiration. « Jamais, disait-on, la douleur n'a atteint cet affaissement, ce déchirement lugubres. » Au sens de Préault, la sculpture doit rendre l'*expression* par la *contraction*. Michelet a salué en lui l'*homme d'un art nouveau*. « Un art nouveau viendra, a-t-il dit (*De Michel-Ange et de la sculpture à venir*) — que personne n'ose hasarder, *la sculpture des colosses au grand jour, à ciel découvert, bravant la lumière, les climats et le temps.* .... Un essai unique en ce genre, le *Gaulois,* de Préault, *durera des siècles,* lorsque ses voisins du pont d'Iéna auront disparu depuis longtemps... »

Cette figure du *Gaulois* est, en effet, superbe dans son incorrection, et ce vaillant Préault était bien l'artiste passionné pour toutes les choses belles et nobles, dédaigneux du vulgaire, plein de foi, capable de se colleter avec des géants, et, s'il en était écrasé, de ne point sembler ridicule.

Il laissa un jour tomber cet aveu qui peint tout entier l'auteur de la *Tuerie,* de *Marceau* et de la *Douleur :* « Ce qu'il me faut à moi, c'est, dans le pot-au-feu, quelques feuilles de laurier. »

Un jour, peu de mois avant sa mort : « Je ne connais que deux sortes d'artistes, nous disait-il,

ceux qui représentent *une idée* et ceux qui ne s'occupent que de *l'ornement.* »

Il y avait « une idée », en effet, dans cette grande statue de *Jacques Cœur,* qu'il avait sculptée pour une des places de la ville de Bourges, et qui fut un des derniers rêves de sa vie. Vêtu de sa longue robe aux grands plis, l'argentier patriote (le mot ne semble pas ici un anachronisme) se tient debout, sa belle tête sévère, au menton volontaire, exprimant le calme et le devoir, tandis que, d'un sac ouvert, s'échappe l'or que Jacques Cœur a versé pour notre rançon. Auguste Préault n'avait jamais mieux fait, n'a jamais lutté plus victorieusement avec le bloc d'où doit sortir la forme humaine. C'est lui qui affirmait que la sculpture est *un art de jeune homme.* J'ai cité ce mot en parlant de Carpeaux. Eh bien, il avait sculpté Jacques Cœur en jeune homme, et en jeune homme d'une génération vaillante qui n'admettait ni les compromis, ni les concessions.

Voilà bien par quoi Préault était intéressant et se faisait écouter de la génération nouvelle des sculpteurs. Il avait son atelier au n° 68 de la rue d'Assas, dans cette cité artistique qui est comme un nid de sculpteurs. Paul Dubois y a achevé le *Tombeau de Lamoricière,* Falguière ciselé son *Ève,*

Delaplanche signé ses dernières œuvres, Degeorge son *Démosthène enfant* et ses bustes exquis. Préault était l'ancêtre et passait là en riant, en causant, selon sa coutume. Il amusait son monde en appelant Lamartine un *profil d'azur,* Ingres une *ampoule,* Couture une *tumeur,* Chenavard un *mancenillier.* Riait qui voulait, comprenait qui pouvait.

Exubérant, caustique, s'étonnant de n'être pas accueilli par l'Institut, il donnait au palais Mazarin ce surnom : *La Loge aux Reptiles.* Il haussait les épaules quand, à propos de son énorme et terrible *Vitellius,* quelque journal disait, assez étrangement (je l'ai lu) :

« Il semble que M. Préault se soit fait, dans la sculpture, le copiste de MM. Delacroix et Courbet. »

« Je n'en suis pas insulté ! » disait-il alors, en riant gaiement.

Le 4 janvier 1879, Auguste Préault mourut, presque subitement. Il se sentit mourir pourtant. Devant la mort, cette mort dont il avait exprimé le mystère, le grand silence, il n'eut d'autre sentiment que la joie.

Cet homme de soixante-dix ans eut un mot d'enfant sublime :

« Je vais donc *revoir papa!* »

Une telle fin montre à nu une âme.

Ce fut, ce Préault, un tempérament extraordinaire, un oseur, un chercheur, un agité aussi. On pouvait suivre les conseils qu'il donnait en parlant; on aurait tort d'imiter ses œuvres. Ce ne fut ni un maître, comme Rude ou comme Carpeaux, ni un insurgé éternel : il eut ses heures de vision nette. Un de ces jours-là, il sculpta ce médaillon, impérissable comme la souffrance humaine, *la Douleur*. On ne saurait oublier Préault dans une galerie contemporaine. Il fut le porte-voix de la révolution artistique; plus calme, il eût produit peut-être des œuvres plus fortes, mais il eût été moins original. Et qui sait si une œuvre unique, mais personnelle, singulière, saisissante, ne suffit pas pour le très dédaigneux Avenir?

J. C.

Imp. Jouaust.

H. DAUMIER

1810-1879.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

H. DAUMIER

1810-1879

Ne dites pas : *Ce n'est rien, c'est un caricaturiste !* La caricature est encore une des facultés maîtresses de notre nation rieuse, gouailleuse, mordante, au fond bonne fille, et toujours gauloise, en dépit des *alluvions* exotiques, de l'américanisme et de cette infiltration quotidienne de mœurs nouvelles qui est encore une invasion. Les Anglais sont fiers à juste titre de W. Hogarth, de Rowlandson, — cette façon de Debucourt railleur, — de Cruikshank et de ce spirituel anonyme qui signe des initiales H. B., comme Henri Beyle. Les Allemands ont Kaulbach, qui souvent se dérida et quitta les *Dieux* pour le *Renard,* et les Italiens peuvent affirmer qu'ils ont inventé la caricature il y a déjà

plusieurs siècles. Annibal Carrache était un caricaturiste, et l'on peut voir de grotesques figures, des duègnes difformes, d'impossibles fantoches signés du grand nom de Vinci. Mais qui peut se vanter d'avoir, sous le soleil, inventé quelque chose?

Quant à nous, dans cet art particulier, nous avons Charlet, nous avons Grandville, nous avons Henri Monnier, nous avons Cham et Gavarni, nous avons Daumier [1]. C'est un de nos grands artistes, ce Daumier, qu'on ne s'y trompe pas, un maître plein de vigueur, d'imprévu, de profondeur et de fantaisie. Il a fait mouvoir tout un monde, comme Balzac; il a écrit au crayon toute la chronique d'une époque, comme Saint-Simon. Réunissez les dessins, les croquis et les *charges* de Daumier, et vous avez l'histoire de près d'un demi-siècle. Tous les acteurs, tous les pantins de l'éternelle comédie viennent jouer et danser sur son théâtre, mais agrandis ou rapetissés, façonnés par la main de l'artiste, habillés par lui, défigurés ou transfigurés et un peu semblables à ces grandes

---

1. Daumier (Honoré), dessinateur, né à Marseille en 1810. Il a collaboré activement au *Charivari* et à *la Caricature*. C'est dans ces deux journaux qu'il publia successivement : *les Robert Macaire, les Divorceuses, les Femmes socialistes, les Philanthropes du jour, les Grecs, les Gens de justice, les Bons Bourgeois, Pastorales, Locataires et Propriétaires, les Papas, les Beaux Jours de la vie, Idylles parlementaires, les Représentants représentés*, et tant d'autres œuvres admirables.

ombres, un peu fantastiques, que tout homme, — excepté Pierre Schlemiel, — projette derrière lui. Quand la comédie se change en drame, l'impresario change de ton : ses ombres chinoises deviennent des spectres, et il ébauche dans un dessin à la Rembrandt les pâles victimes de la rue Transnonain. Daumier, l'impitoyable, n'y allait pas de main morte, et j'ai frissonné l'autre jour en parcourant *la Caricature*, un journal qui faisait rage sous les ordres de cet autre caricaturiste, Charles Philipon. Quelles sanglantes attaques, et quelles prodigieuses volées de bois vert! Ils mordent tous en emportant le morceau, ces Juvénals lithographes, et pendant que Grandville allonge le nez de M. d'Argout, pendant que Traviès cingle les gibbosités de M. Mayeux, que Gavarni flagelle les danseuses et se rit des jolies filles du quartier Bréda qui rognent les ongles aux *lions* amoureux, Daumier arrondit les muscles de tous ces bourgeois ventripotents, Vitellius en paletots qu'il marque au front avec une trivialité de génie.

Même, l'imprudent, il va trop loin en ses audaces, et, pour le plaisir de frapper, il frappe sur ceux qu'on devrait respecter toujours. La victime de prédilection, — je dirais d'élection, si je ne craignais les jeux de mots, — ce bouc émissaire

que vous rencontrez à chaque feuillet, un parapluie sous le bras, sur la tête un feutre gris orné d'une cocarde, ce malheureux sur qui on crie *haro* et sans cesse et toujours, c'est cet honnête homme qu'on appelait le roi Louis-Philippe. Ah! Daumier, Daumier, vous ne prévoyiez pas ceux qui lui succéderaient !

Ces dessins-là, on les regarde, mais sans rire. Au contraire, où l'on se sent pris de cette vaste gaieté, privilège des dieux homériques, c'est devant ces colosses de sottise et de vanité, les politiciens satisfaits, les béjaunes faiseurs de lois, les importants et les grandiloquents, que Daumier a fustigés impitoyablement et justement. Les satires de Lucien ne valent pas mieux que ses dessins. Les vices et les ridicules, les petitesses et les bassesses, les grossièretés et les sottises de tout un temps, ses scandales et ses hontes, tout est là. Plus cruel que la photographie, Daumier laisse déborder sa verve capricieuse ou sa robuste colère. Soudain les crânes se dépriment, les yeux s'abêtissent, les lèvres tombent, les ventres se gonflent, les pieds s'épaississent, tout se déforme, et, comme en ces miroirs qui grossissent nos verrues et nos rides, chacun se voit avec ses difformités mises à nu, ses bosses mul-

tipliées, et son moral même exprimé dans ses gibbosités physiques.

Car Daumier, — et c'est là son mérite, — est un portraitiste en même temps qu'un caricaturiste, un historien en même temps qu'un satirique. Il pétrit à sa guise son modèle, mais jusqu'en ses plus grands caprices il respecte la vérité. C'est là surtout qu'il est artiste. Regardez ses charges les plus bouffonnes : elles sont vivantes, elles sont humaines. M. Thiers ricane et sautille dans sa cravate blanche ; M. Guizot s'enfonce, immobile, dans ses méditations de doctrinaire ; le front de Victor Hugo éclate sous le poids de Notre-Dame ; le visage de M. Viennet affecte la forme de la lyre de Corinne, et le profil du maréchal Lobau s'allonge en instrument de matassin de Molière. Mais le soldat et le poète, le ministre et l'orateur, gardent jusqu'en ces métamorphoses bouffonnes leurs personnalités mêmes, et leurs caricatures sont encore, je le répète, des portraits exaspérés de maître.

Les dessins de Daumier se passeraient, au besoin, de légendes. Ils parlent par eux-mêmes. Chez Gavarni le dessin n'est bien souvent que la mise en scène de quelque piquante pensée à la Chamfort ; chez Daumier, il se présente avec ses

traits accusés, ses hardiesses de tournure et sa saisissante expression. C'en est assez : il a tout dit.

Honoré Daumier était Provençal. Il a toute la verve de l'homme du Midi. A soixante ans passés, il restait encore sur la brèche, toujours vigoureux et hardi. Il était grand, solide ; sa tête puissante s'appuyait sur un col robuste. Deux yeux songeurs, chercheurs, sondeurs, malins, illuminaient un front large, et, rejetée en arrière, sa longue chevelure grise, fine et bien fournie dégageait les tempes, d'où partait un collier qui encadrait ce visage rempli à la fois de malice et de bonhomie. Il fallait le voir, fumant sa pipe, le regard vague, abîmé dans un *farniente* méditatif, pour comprendre que décidément la terre est à ceux-là qui sont des contemplateurs. Mais Daumier sortait bientôt de sa contemplation, et vite à l'ouvrage, avec la fougue qu'ils ont tous, ces fils des pays du soleil ! Ce critique, ce satirique, ce polémiste acerbe, avait été surnommé jadis par Jacques Arago le *Paul-Louis Courier* de la lithographie. Il en était plutôt, dirais-je, si je ne craignais de prononcer un trop grand nom, le Rabelais. Sa renommée d'ailleurs surnagera aussi sûrement que celle du *Canonnier à cheval*, c'est-à-dire longtemps ; —

ou plutôt comme celle de ce colossal Robert Macaire qu'il a emprunté à Frédérick Lemaître pour y ajouter un dernier trait, le trait suprême, — c'est-à-dire toujours.

M. Champfleury a écrit sur Daumier, dans son intéressante *Histoire de la caricature,* des pages méditées et profondes. C'est là qu'il faut chercher une comparaison excellente entre Henri Monnier et Daumier. Le bon et malicieux Monnier, le dessinateur des mères d'actrices, des portières en cabas, des vieux fesse-mathieux en douillette de soie puce, a inventé un type éternel : *M. Joseph Prudhomme,* comme Traviès avait créé *M. Mayeux,* le bossu mécontent et mal embouché. Il y a entre Monnier et Daumier la distance sociale qui existe entre Joseph Prudhomme et Robert Macaire. Prudhomme incarne la bêtise solennelle d'une classe, Robert Macaire personnifie toute une époque. Le *littérateur* était supérieur chez Henri Monnier, qui, notant les banalités de ses *diseurs de riens,* fait songer parfois à un Balzac tatillon et rapetissé, et le *dessinateur* l'emportait chez Honoré Daumier, qui parfois traite les musculatures comme l'eût pu faire le plus admirable des maîtres.

Lorsqu'on écrira l'histoire de la lithographie,

aujourd'hui détrônée par l'eau-forte, cette lithographie dont tout le monde fut engoué :

> Vive la lithographie,
> C'est une rage partout,

disait la chanson, il ne faudra pas oublier Raffet, qui faisait tenir vingt mille hommes dans un bout de papier large comme les deux mains; Mouilleron, qui dans cet art spécial a signé des chefs-d'œuvre; Célestin Nanteuil, dont le dessin un peu flottant n'était pas sans grâce. Mais c'est Gavarni et Daumier qui, à coup sûr, furent les plus originaux et les plus puissants de ces dessinateurs sur pierre.

Je ne m'incline, au surplus, que devant les créateurs et les artistes ou les écrivains réellement personnels. En ce sens, Honoré Daumier était vraiment une figure extraordinaire. L'exposition de quelques-unes de ses œuvres, organisée chez Durand-Ruel par les soins d'amis intimes, comme Jules Dupré, Daubigny, Geoffroy-Dechaume, ne pouvait donner à la génération nouvelle une idée exacte de la valeur d'un tel homme. Il eût fallu réunir là tout ce qui était tombé du crayon de Daumier. Certaines *maquettes* en terre, pétries par le pouce vigoureux de l'artiste et représentant

DESSIN INÉDIT DE DAUMIER

(Collection de M. Geoffroy-Dechaume)

des *charges* de M. Dupin ou de M. d'Argout, qu'il exécuta plus tard en lithographies, rappelaient pourtant la verve colossalement caricaturale de ce merveilleux dessinateur, qu'on a pu, dans ses études de torses, de nez, de muscles et de mouvements, comparer à Michel-Ange. Il est évident que la comparaison avait un côté paradoxal, comme toutes les comparaisons de ce genre; mais c'est beaucoup déjà qu'on puisse, sans ridicule, songer au sculpteur du *Moïse* et au peintre de la Sixtine devant une pochade d'un contemporain.

Cette exposition de dessins et de peintures de Daumier, rue Laffitte, ne produisit point d'argent. Elle avait été faite pour subvenir aux besoins de Daumier fort misérable, et elle coûta 4,000 francs environ aux organisateurs. Le public avait comme désappris alors le chemin des galeries de Durand-Ruel.

C'est dans le recueil du journal de Charles Philipon, *la Caricature,* qu'il faut, je le répète, étudier Daumier dessinateur. Là, à côté de drôleries d'Henri Monnier, de fantaisies de J.-J. Grandville, des fantoches et des chiffonniers de C.-J. Traviès, des compositions narquoises de Decamps, des planches pittoresques de Raffet,

des *Modes* de Deveria, de scènes militaires où Hippolyte Bellangé apportait sa pierre, — sa pierre lithographique, — au monument assez imprudemment élevé à l'Empire et à l'Empereur, Daumier apparaît terrible, violent, frappant ses ennemis de son poing fermé, et rien ne montre mieux le bizarre amalgame d'idées napoléoniennes et de sentiments républicains qui emplissait alors les cerveaux des libéraux que ces apothéoses du bonapartisme rencontrées côte à côte avec les sanglantes satires du *juste milieu*.

Ici, Bellangé représente des troupiers en marche, pantalon relevé, enfonçant à demi dans la boue, et, tout en faisant l'étape, montrant à Napoléon, qui sourit, à cheval, les flaques d'eau où ils mettent le pied, et disant à *leur* Empereur de ce ton familier des grognards de la légende : « *Faut encore que vous ayez un fameux coup dans la tête pour nous mener sans pain dans des chemins comme ça !* » Là, la Poire, la fameuse *poire,* montre ses rondeurs caricaturées par Daumier, qui signe *Honoré,* et qui nous la représente hissée au pouvoir par des gens du peuple suant sang et eau. D'un côté, c'est un dessin de Charlet, où, sur un tertre, tout seul et se détachant sur un ciel de bataille, un homme apparaît, vêtu de la redingote

grise et coiffé du petit chapeau, — qui, entre parenthèses, était énorme, — et ces deux seuls mots au-dessous du dessin : *C'est lui !* De l'autre, voici Dupin *pourtraicturé* par Daumier avec une verve effrayante : Dupin, le crâne sinueux, les cheveux drus et ras, des lunettes rondes sur son nez qui s'aplatit pour laisser avancer une bouche simiesque ; Dupin, avec un blason parlant : — une bourse d'or sur fond de gueules surmontée, en guise de cimier, d'une toque ornée d'une girouette flanquée de deux rouleaux de papier portant ces mots : *Plaidoyer pour, plaidoyer contre.*

C'est qu'il est implacable, encore un coup, le large crayon de Daumier ! Le maréchal Soult, avec ses longs cheveux et son crâne chauve, son bâton de maréchal formant une croix avec un cierge d'église, son chapeau à deux cocardes, l'une tricolore et l'autre blanche, et cette devise : *On ne m'arrachera mes gages qu'avec la vie ;* — d'Argout, son nez et son menton pointus, sa cravate blanche, ses lèvres minces, son blason portant un faux nez et un bonnet d'âne avec cette inscription : *Pour avoir fait-z-un cuir :* toutes ces *charges,* pour lesquelles justement Daumier avait pétri en terre ces maquettes qu'on pouvait voir

rue Laffitte, étaient bien tout ce qu'on peut imaginer de plus violent et de plus sanglant. Nous nous étonnons parfois aujourd'hui de la libre allure de la caricature actuelle : c'est que nous n'avons pas feuilleté les recueils absolument féroces de Philipon en 1831 et 1832. L'attaque y est souvent aveugle, sans merci, et le coup de crayon a la violence aiguë d'un coup de couteau.

Elle n'est pas de Daumier, elle est d'Henri Monnier, cette *charge* sinistre qui représente Talleyrand debout, le bonnet rouge sur la tête, aux pieds les souliers à boucles de l'évêque, la barrette au cou et la carmagnole au dos, promenant, les bras nus, une tête coupée au bout d'une pique. Au bas, ces mots pour toute légende : *Un ami du peuple*. Cette assimilation du prince de Bénévent à Marat, de l'évêque à un septembriseur, est aussi tragique et plus facilement accessible à la foule que la page effrayante et immortelle que Chateaubriand a écrite sur Talleyrand dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Mais *la Caricature* est remplie de dessins aussi tragiques, aussi farouches. Daumier, quand il *donne*, ne connaît point de ménagements. Plus tard il mettra plus de gaieté dans ses œuvres. Son

album des *Robert Macaire*, — ce Robert Macaire qu'il a popularisé après le grand comédien qui l'inventa; — sa série de dessins sur Joseph Prudhomme dont il a fait *son* Prudhomme après Monnier; ses *Représentants en vacances,* ses *Scènes mythologiques et antiques,* ses bourgeois de Paris à la campagne, toutes ces vivantes et frappantes études auront une verve plaisante que ne connaissaient point les saignantes satires des débuts. On se rappelle cette lithographie, *Transnonain,* où le réalisme atroce d'un matelas à carreaux éventré donne au cadavre du pauvre homme en chemise tué au premier plan et aux morts entrevus au fond un caractère effrayant de vérité. Cela est affreux et vengeur comme un spectre. « Goya seul, dans ses scènes d'invasion, a pu, dit M. Champfleury, rendre un si cruel spectacle. » Honoré Daumier ne retrouvera cette terrible ironie juvénile que plus tard, lorsque, vieux et navré, il étalera dans une plaine mortuaire, comme en une vallée de Josaphat, des cadavres, des membres épars, des têtes fracassées, et qu'au lendemain de Sedan il écrira sur cette hécatombe : *l'Empire, c'est la Paix.*

A-t-il d'ailleurs écrit cette légende? Daumier, je l'ai dit tout à l'heure, se contentait de dessiner,

puis apportait au journal, au *Charivari,* par exemple, ses lithographies représentant deux bourgeois causant ou M. Prudhomme politiquant. Puis il se demandait, en regardant ses personnages :

« Que peuvent-ils bien se dire? »

Et, selon l'attitude des acteurs de la petite comédie, on trouvait le *mot* et on composait la *légende.*

Tout au contraire, Gavarni cherchait et ciselait la *légende* avant de prendre son crayon. Le philosophe et le satirique, le peintre de mœurs, passait en quelque sorte, chez lui, avant l'artiste. L'esprit trouvait avant la main.

Qu'importent et le procédé et la façon de produire? Ce qu'il faut, c'est laisser une œuvre, et c'est ce que Gavarni, cousin de La Rochefoucauld, et Daumier, parent d'Aristophane, ont laissé. On nous dit justement que Daumier voulait illustrer *Aristophane.* Ce fut un de ses rêves. Aristophane était pourtant, en politique et en morale sociale, tout l'opposé de Daumier. Je m'imagine que ceux qui parlent tant d'Aristophane ne l'ont pas beaucoup lu. Hélas! la poésie si souvent ailée et exquise de l'Athénien était doublée d'un gros bon sens égoïste qui n'était point sans analogie (l'auteur des *Grenouilles* me pardonnera)

avec la sagesse et la prudence de M. Clairville. Il n'en est pas moins vrai que l'épithète d'*aristophanesque* restera à Honoré Daumier. Il a été fort bien loué, le grand artiste, et par l'historien de *la Caricature,* M. Champfleury, et par ses deux admirateurs, ses disciples, Carjat et André Gill.

« On voit au musée du Capitole à Rome, dit M. Champfleury, la statue d'un faune. D'une main il tient un chalumeau; à travers sa chevelure percent deux petites cornes; le buste, enveloppé de draperies, se termine par des pieds de bouc. Les yeux sont mélancoliques, le masque est à la fois doux et réfléchi. Sans les cornes, le chalumeau et les pieds de bouc, la statue pourrait représenter un philosophe de l'antiquité. J'ai souvent pensé à Daumier en regardant ce marbre; chez lui aussi percent les cornes satiriques, et, quoique croyant à l'art élevé, partout il porte le chalumeau dans les trous duquel il siffle les vices et les laideurs de la civilisation. »

Le style pourrait être plus clair; mais on ne saurait mieux peindre Daumier que par ces lignes de ce livre remarquable, *l'Histoire de la caricature moderne.*

A son tour, le pauvre Gill, enfermé, à l'heure où j'écris, dans une maison d'aliénés, et qui essaya à la plume ce que Daumier faisait au crayon, a pu justement dire à ce mort, en des vers émus :

Et vous avez, esprit frère des grands esprits,
Sous un masque joyeux pour la foule profane,
Ainsi que Rabelais, Voltaire, Aristophane,
Bâti pour les méchants d'immortels piloris !

En attendant, les villes du Midi se disputent la gloire d'avoir produit Daumier. Marseille l'a vu naître, mais naguère, à Béziers, M. Auguste Baluffe tenait à établir, dans une conférence, l'origine *biterroise* du maître. Cette conférence, publiée par le journal *l'Hérault*, fit aussitôt que les compatriotes de la mère d'Honoré Daumier, Jacquette Vidal, née à Magalas, sollicitèrent pour la mairie de cette commune un dessin, un croquis, le moindre coup de crayon de l'artiste : « Donnez-nous ce que vous pourrez, écrivaient à Daumier les habitants de Magalas, et faites-le-nous payer ce que vous voudrez. » Malheureusement la lettre a dû arriver trop tard. Honoré Daumier, aveugle, était déjà mourant, et il a dû expirer dans sa petite maison de Valmondois avant d'envoyer au pays de sa mère le dessin que sollicitaient ceux de Magalas. La mairie du pays en sera quitte pour acheter plus cher un croquis à quelque vente d'œuvres du grand artiste.

La vérité, c'est que Daumier est né à Marseille en 1810, d'autres disent en 1808. Son père, tout en maniant la règle et le diamant, faisait des vers. C'était, comme Poncy, un ouvrier poète. On ne sait pas comment il éleva son fils. Évidemment il apprit à cette jeune intelligence à regarder en haut.

Mais l'œil de Daumier n'avait qu'à regarder droit devant lui, à étudier l'humanité. Son modèle, c'était le prochain.

Daumier vient à Paris. Il entre chez un libraire. Tout en vendant des livres, il dessine. Il est déjà caricaturiste. En 1833, à vingt-trois ans, il est condamné à six mois de prison pour avoir signé le *Dîner de Gargantua,* une satire représentant les ministres de Louis-Philippe déguisés en marmitons servant au roi des budgets, des dotations, des sacs d'écus, de la chair humaine. Il entre au *Charivari.* A l'heure où Benjamain Roubaud se contente de signer des charges personnelles, portraits d'acteurs et de littérateurs, Daumier retrousse ses manches et fait le coup de crayon politique comme il ferait le coup de feu. Il dépasse Monnier, il égale l'auteur des *Caprichos*. Le voilà populaire. « Il attaque, dit un de ses biographes, le juste milieu, son chef, les pairs, la magistrature, avec une verve remplie d'originalité. Les avocats, le parquet, la cour d'assises, passèrent tour à tour sous ses verges, et son talent atteignit quelquefois jusqu'aux effets du drame le plus poignant. »

Oui, poignant est le mot. Il y a toute une comédie dans chaque dessin du *Ventre législatif* et les *Mythologies* de Daumier devancèrent l'opé-

rette comme *Orphée aux Enfers* et *la Belle Hélène;* mais il y a tout un drame souvent dans le moindre croquis du maître : telle malheureuse femme, maigre de misère, allaitant de son sein pendant un enfant grêle et regardant bouche bée cette inscription qui la tente : *Mont-de-Piété.*

Lithographe, Honoré Daumier était peintre aussi. Il avait concouru, en 1848, pour la figure allégorique de la *République,* qu'il avait faite *réaliste.* Il peignit aussi, vers cette époque, le *Meunier, son Fils et l'Ane.* Parfois, dans sa peinture, Daumier modèle avec une vigueur michelangesque. Il peint d'une brosse emportée des scènes violentes, superbes. Le *Prairial* d'Eugène Delacroix, avec sa foule énorme, où la houle de l'émeute fait un trou comme le vent d'orage dans la mer, est plus coloré sans doute, plus chatoyant que le *Camille Desmoulins* de Daumier; mais la peinture du premier de ces maîtres n'a pas plus de mouvement, d'emportement que le dessin du second, et j'ai encore devant les yeux une scène de révolution quelconque, des gens en chapeaux et en habits noirs suivant un jeune homme blond et pâle, en manches de chemise, leur montrant je ne sais quel but : la mort sous quelque balle de plomb peut-être. C'est superbe, et cette peinture est de

Daumier. Quand le *caricaturiste* s'y mettait, c'était un rude manieur de pinceau.

Daumier obtint peut-être son décisif premier succès de peintre avec une *Blanchisseuse,* aperçue sans doute du haut de son atelier du quai d'Anjou : une pauvre femme, un gros paquet de linge humide sous le bras, montant avec peine un de ces escaliers de pierre qui de la Seine mènent au quai. Pauvre créature, harassée de travail, donnant la main à son petit qui tient un battoir. Cela était saisissant et triste, d'un grand sentiment de vérité populaire, avec cela d'un accent plein de pitié. Il avait la pitié, la grande vertu humaine, ce satirique forcené. J'ai vu, chez Jules Dupré, un dessin de lui, un vieux paillasse édenté et ridé battant la caisse devant une baraque de foire où la foule n'entre pas. C'est navrant comme la mort.

Daumier aimait à peindre, après les misérables, les chats fourrés de la justice, les visages rougeauds ou blêmes contractés par la chicane, les gestes prétentieux des discoureurs, les bouffissures des bourgeois. On ne pourrait faire un pas dans la banlieue de Paris sans rencontrer un *Daumier* vivant. Quelle vérité dans ses propriétaires heureux de rissoler au soleil dans leur *campagne* sans feuillage ! Quelle science de la

physionomie humaine dans ces *Joueurs de dominos* qui accompagnent les lignes écrites ici! Le sourire de l'un, l'ennui de l'autre, la curiosité d'un troisième, comme Daumier a saisi, traduit tout cela!

Et de ces chefs-d'œuvre, il en a produit par milliers. Il avait la fécondité, ce géant. Il allait, travaillait, peignait, dessinait. A ce jeu terrible d'ailleurs, il perdit la vue [1].

Le jour de l'inauguration du monument de Corot à Ville-d'Avray, nous revenions, à l'heure du couchant, par les bois déjà pleins de silence, de ce mystère qui enveloppe les toiles de Corot. Nous évoquions, devant ces idylles vivantes, le souvenir du maître, et nous nous rappelions un des traits de cette *charité discrète* dont a parlé, un jour, Jules Dupré. Ce trait, c'est la façon dont Corot acheta, sans dire un mot, à Daumier, ainsi devenu vieux et aveugle, une petite maison, à Valmondois, sur la route d'Auvers, la manière dont il conduisit le pauvre admirable artiste sous ce toit rustique, et lui dit, souriant :

---

1. Il faut lire dans *Mes Souvenirs*, de Théodore de Banville, les pages consacrées à Honoré Daumier. L'homme est là rêvant, chantant, fumant, paresseux et actif, tout à fait bien saisi et peint de pied en cap.

« Voilà une maisonnette où l'on se reposerait volontiers en faisant de la peinture, n'est-ce pas?

— Ah! je crois bien! répondait Daumier; seulement je n'ai pas la maison et je n'ai plus d'yeux!

— Les yeux, ça revient, et quant à la maison, mon cher Daumier, restes-y! Fais-y apporter ton chevalet, tes pinceaux et ton crayon lithographique! Elle est à toi! garde-la! »

Et le bon Corot tendait peut-être à Daumier cette lettre, qu'on a bien fait de conserver et qui honore à la fois les deux artistes :

Mon vieux camarade,

J'avais à Valmondois, près de l'Isle-Adam, une maisonnette dont je ne sais que faire. Il m'est venu l'idée de te l'offrir, et, comme j'ai trouvé l'idée bonne, je suis allé la faire enregistrer chez un notaire.

Ce n'est pas pour toi que je fais ça, c'est pour embêter ton propriétaire.

A toi!

COROT[1].

---

1. A propos de Corot, j'ai reçu de M. Alfred Robaut, qui l'a connu si intimement et prépare sur l'*Œuvre* du maître, ainsi que sur Delacroix, des travaux importants, une lettre qui complète et corrige ce que je dis du maître paysagiste au début du présent volume. Elle sera ici fort à sa place :

« Paris, 8 juin 1882.

« Monsieur,

« Puis-je me permettre de vous féliciter sur votre attachante notice : *Corot?*

« Seulement, laissez-moi vous dire que je regrette, avec tous les amis de la vérité, que vous ayez dénaturé le caractère de cet homme *invaria-*

Ce fut dans cette maison que lui donnait Corot que Daumier mourut, le 10 février 1879. Le grand caricaturiste fut « enterré aux frais de la nation ». Honoré Daumier ainsi mis en terre, certains journaux crièrent bien fort alors contre la direction des Beaux-Arts qui dilapidait les fonds de l'État en les consacrant aux obsèques d'un caricaturiste. *Dilapidation!* Voilà un bien gros mot, car il faut se rendre compte de ce qu'aura coûté à la France l'enterrement du pauvre Daumier.

La maisonnette de Valmondois était placée tout près du cimetière, si près qu'Honoré Daumier pouvait voir de sa fenêtre la place où il devait dormir. Des porteurs sont venus, l'ont pris chez lui, sur son seuil, et l'ont mené là, à sa tombe, en vingt ou trente pas. On les a payés, — bien payés. Avec trois francs ils ont paru contents,

---

blement soumis à la famille, comme il le fut envers la nature, en disant qu'il fit jamais quelque chose *malgré ses parents.*

« Corot, je le répète d'après lui, qui l'a raconté cent fois devant moi, demanda pendant cinq ans, — le jour de la fête de son père, — la permission de se faire peintre. C'est enfin en 1822 qu'il obtint cette grâce. Mais ce n'est pas de chez un marchand de draps de Rouen, mais bien de chez M. Delalain, à Paris, qu'il sortait alors.

« A Rouen, il n'a fait qu'y passer son temps d'études au collège. Par la même occasion, je vous informe, Monsieur, que je possède les croquis faits au théâtre, d'après la belle Dame. A votre disposition, si cela vous intéresse.

« Veuillez agréer l'assurance de ma vive sympathie.

« Alf. Robaut. »
113, rue Lafayette.

et comme ils étaient quatre et qu'il n'y avait pas à acquitter de frais d'église, c'est donc *douze francs,*— je dis *douze francs,*— que les funérailles d'Honoré Daumier auront coûté à son pays. Toutes les commissions du budget futures et toutes les criailleries ne feront pas que la mémoire de Daumier soit beaucoup chargée et qu'elle pèse bien lourd sur le contribuable avec cette épouvantable dette : — Ci. . . . . 12 francs.

Et — éternelle antithèse de notre vie moderne — pendant que de vieux amis escortaient Daumier jusqu'à l'humble cimetière de village où il repose, des équipages s'arrêtaient, rue Saint-Arnaud et place Vendôme, où l'on exposait, comme tous les ans, des œuvres nouvelles de peintres à la mode, dont quelques-uns gagnent, en une semaine, plus que le malheureux Honoré Daumier, écrasé de travail, n'a gagné en vingt-cinq années !...

J. C.

Imp. Jouaust.

TH. COUTURE

1815-1879.

Jouaust, Ed. Imp. A. Salmon.

TH. COUTURE

1815-1879

THOMAS COUTURE fut de tous les peintres français de ce temps; — je veux dire des peintres qui ont vécu après les Delacroix et les Decamps, — celui qui risque le plus d'être regardé et pour toujours comme un grand peintre. A coup sûr, ce fut un maître artiste. Il en est de lui, avec plus de magistrale autorité, comme de Théodore Chassériau, de Ziegler, d'autres encore qui ont presque atteint les sommets. Eux sont morts trop tôt; Couture, lui, s'était trop tôt découragé. Avec *les Romains de la décadence,* — une des pages magistrales de ce siècle, — il avait conquis la gloire, une gloire double, si je puis dire : l'estime des connaisseurs et la popularité de la foule. Il se dégoûta, se trouva méconnu, acheva

sa vie en projets et mourut à soixante-quatre ans, riche, paraît-il, mais quasi oublié de la génération nouvelle.

Il était né à Senlis, le 21 décembre 1815. Sa ville natale est fière de lui. Il y a une rue *Thomas Couture* à Senlis. Couture était né peintre et n'hésita point sur sa vocation. Il vint à Paris et entra dans l'atelier de Gros. Plus tard il devait étudier sous la direction de Paul Delaroche. Son rêve était d'aller à Rome. En 1838, je le trouve prenant part au concours pour le grand prix de peinture. Le sujet était : *Noé sorti de l'arche avec sa famille, et offrant, après le déluge, un sacrifice à Dieu.* Le tableau de Thomas Couture, inscrit aux *Beaux-Arts* sous le numéro 9, inspirait à un critique de *l'Artiste,* qui louait la *sévérité des tons* de la composition, les réflexions que voici : « M. Couture a pris son sujet au moment où le calme avait succédé à la tempête. Le ciel, débarrassé des nuages, est inondé d'azur et de soleil, et cette quiétude de la nature se reflète naturellement sur les visages du tableau. » Voilà pour l'éloge. La critique venait ensuite : « M. Couture ne s'est pas assez inquiété de la physionomie primitive des hommes qu'il avait à peindre. Au lieu de nous offrir un type naïf, vigoureux, hardi, les figures de M. Couture

nous offrent un type fade, mou, dégénéré. On prendrait son tableau pour un trait de la vie de Pétrarque plutôt que pour le sacrifice de Noé. Il a manqué d'énergie. » Ce n'est point ce qu'on pourra lui reprocher plus tard.

Thomas Couture partagea avec un M. Mura une des secondes récompenses du concours. Il renonça à la villa Médicis, continua à travailler dans l'atelier, et débuta au Salon. Ceux qui l'ont connu alors nous le peignent comme un causeur entraînant, spirituel, mordant, et qui, avant même d'avoir produit, s'imposait déjà à ses camarades par sa verve, souvent redoutable. « Couture, disait-on, c'est un cerveau admirable, et ce sera un grand peintre. » Lui-même, dans ses écrits, a rappelé sans fausse modestie ces bons souvenirs[1].

Thomas Couture a, en effet, écrit deux forts volumes de critique pour prouver qu'il était ce qu'on prédisait alors qu'il serait : un grand peintre. Son

---

1. Il débuta, au Salon en 1840, par un *Jeune Vénitien après une orgie*, puis il exposa : *l'Enfant prodigue*, une *Veuve*, et le *Retour des champs* (1841); un *Trouvère*, deux *Portraits* (1843); *Joconde*, *l'Amour de l'or* (1844); *les Romains de la décadence* (1847); deux *Portraits*, les *Bohémiens* (1852); le *Page au faucon* (1855. Exp. un.); *Enrôlements volontaires*, *Retour des troupes de Crimée*, *Baptême du Prince impérial*, le *Damoclès* (1872). On lui doit la décoration de la chapelle de la Vierge, à Saint-Eustache. Couture avait obtenu une médaille de 3e classe en 1844, deux de 1re classe en 1847 et en 1855. Il avait été décoré en 1848.

fameux *Page au faucon* et son *Orgie romaine* l'avaient mieux servi au temps jadis que ses *Mélanges* d'esthétique. Ces deux volumes, emplis d'une personnalité souvent vigoureuse, plus souvent étrange, se vendaient, était-il dit sur la couverture, avec *la signature de l'auteur*. Cette signature au crayon, l'auteur était persuadé que les lecteurs se disputeraient ses deux livres pour la posséder. Il y a du talent dans les *Entretiens d'atelier* de Thomas Couture; il y a plus encore d'affectation et d'*égotisme*. L'affectation, Couture la fait consister à garder la vieille orthographe et à imprimer *j'avois* et *j'étois*, à la façon de Charles Nodier. L'*égotisme*, on le rencontre à chaque page.

Ici, c'est le baron Gros, — le premier maître de Couture, — disant à l'artiste encore enfant : « Mon petit, vous dessinez comme un vieil académicien. »

Là, c'est encore Gros s'écriant : « Vous serez le *Titien de la France!* »

Thomas Couture imprimait ces choses sans sourciller, avec cette conviction colossale qui désarme souvent parce qu'elle écrase. *Anch'io son Tiziano!* disait Couture avec une variante au mot fameux. Il allait ainsi tout droit devant lui, déniant

à la critique le droit de juger un pouce de ses toiles, et lui *défendant* de parler « du style, des colorations et du dessin ». A voir ce petit homme solide, trapu, membru, moustachu et d'une vigueur peu commune encore, malgré l'âge qui le faisait grisonner, on devinait en lui une volonté absolue ; on sentait qu'un tel homme devait, dans la vie, se comporter comme un boulet, ou comme une boule, tout au moins. Et c'est bien ce qui est advenu en effet. Ni concessions à la foule, ni abdications, aucun sacrifice à la mode. De son premier tableau, *le Jeune Vénitien* (1840), à son dernier tableau, exposé après sa mort, *Un Pifferaro,* Couture demeura fidèle à son art particulier, épris d'une lumière argentée et d'un coloris d'or, peignant d'une brosse franche parfois jusqu'à la brutalité, cernant trop ses figures, qui prenaient aussi très souvent des tons de brique, mais rêvant d'immenses peintures, des décorations superbes, de grandes scènes nationales.

Oui, ce fut un grand *songeur*. Mais le malheur de Thomas Couture, c'est d'avoir été pris sur le tard de cette maladie de la critique qu'il blâmait, avec raison parfois, chez les autres. Détestable symptôme lorsque les gens destinés à créer se mettent à disserter. Gustave Planche notait,

parmi les plaies littéraires les plus rongeantes, le *dilettantisme* qui s'empare trop souvent de l'écrivain à un moment venu. Le jour où le poète, le dramaturge, le romancier, devient un dilettante, il est perdu. Le *goût de créer* lui échappe, la volupté d'enfanter lui devient douleur. La *divinité de l'invention,* comme dit Du Bellay, lui échappe. Il doit en être de même dans les arts. Pour progresser, il faut produire ; pour grandir, il faut lutter.

Couture n'avait plus à lutter depuis son grand et légitime succès des *Romains de la décadence.* Cette orgie saisissante est, à coup sûr, une des plus belles productions de l'art moderne. Elle contient bien des parties communes, mais l'ensemble constitue un tableau admirable, et beaucoup de ces figures sont des chefs-d'œuvre, entre autres la pâle courtisane lassée et abêtie et les deux célèbres stoïciens placés à droite et regardant, l'un avec tristesse, l'autre avec dégoût, comment finit un monde.

Jusqu'alors, Couture avait eu des succès considérables, avec son *Enfant prodigue,* rêvant, mélancolique, aux douces joies perdues (1841); avec son *Trouvère,* qu'écoutaient, charmées, deux jeunes filles ; avec cette saisissante *Soif de l'or* (1844), où l'on retrouvait comme un tragique res-

souvenir du *Remords,* de Prudhon. Mais *l'Orgie romaine,* ou, comme on voudra, *les Romains de la décadence,* plaça l'artiste hors de pair, le fit saluer comme un penseur, un démocrate, un philosophe ou un Juvénal de la peinture.

« M. Couture est né du peuple, il en a les instincts robustes, la verve un peu crue, l'esprit sans gêne, le cœur ouvert et bon, disait *l'Artiste* publiant *l'Orgie romaine* gravée par M. Edmond Hédouin. »

A l'heure où apparaissait ce vaste tableau, la peinture ne s'achetait pas aux prix qu'elle a atteints aujourd'hui. — L'État offrit à l'artiste 8,000 francs et la croix ou 10,000 francs sans elle; Couture prit la somme la plus ronde. La croix de la Légion d'honneur viendrait et vint plus tard.

Ce tableau, encore un coup, mérite sa renommée. C'est la traduction éloquente du cri navré du satirique :

Sævior armis
Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.

Regardez-le bien, ce fier tableau où l'antique énergie des Émile se fond sous les baisers des blêmes vendeuses de luxure. Ivresses hébétées, amours vautrés sur le *triclinium :* c'est le poème

de la chair et le pilori de l'avachissement. Il y a là des visages exquis : telle fillette rose, souriante, vue de profil, avec des seins non flétris encore; mais le vice est partout, et jamais la peinture, — en demeurant peinture, — n'a mieux donné la sensation même, l'impression d'une page d'histoire, pleine de pensée et de courroux.

Comment, après un tel succès, — depuis 1847, — Couture n'exposa-t-il plus jusqu'en 1855 ? Il avait décoré une chapelle à Saint-Eustache, exécuté, sur commande, des tableaux officiels. Il n'avait rien, à proprement parler, donné de nouveau, lorsqu'en 1872 il reparut au Salon avec un *Damoclès*.

Ce *Damoclès,* il est vrai, était-il bien nouveau? C'est une figure de son *Orgie;* c'est un des deux philosophes de son tableau, sorti du cadre du Luxembourg pour aller s'asseoir en une toile. Il ne manque ni de tournure ni de grandeur, ce personnage enchaîné, la tête ceinte d'un laurier, et regardant à terre des pièces d'or qu'il repousse et des fruits auxquels il ne touche pas. Mais pourquoi ce philosophe s'appelle-t-il Damoclès? Le courtisan de Denys le Tyran est surtout et seulement connu par l'anecdote de l'épée que nous a contée Cicéron. A-t-il été mis aux fers de

DESSIN INÉDIT DE COUTURE

(Appartenant à M. Armand-Dumaresq)

façon à justifier la devise latine que Couture a tracée sur le fond de son tableau, et qui signifie : « Je préfère les orages de la liberté à la servitude paisible et dorée ? » Je n'en sais rien. Acceptons ce Damoclès comme on nous le donne. Il est là le front penché, et trop penché, la tête sur sa main droite, dont le coude s'appuie sur le velours des coussins ; son bras gauche, fermement dessiné, tombe, comme lassé ou plutôt résigné, le long de son corps. Une toge de couleur brune enveloppe son corps de plis bien drapés. Toute cette figure est sculpturale, et, en somme, excellente.

Ce qui manque à ce tableau au dessin magistral, c'est la couleur. Tout cela est gris et terne. Ces fruits, ces grenades que dédaigne Damoclès, il n'a pas grand mérite à ne les point dévorer : ils sont en carton. L'or qui s'échappe du vase renversé est pâle et jaune, sans éclat. Couture avait voulu donner peut-être à son tableau le ton de la fresque. Quoi qu'il en soit, cette pourpre défraîchie et cette robe brune ne sont certes pas à la hauteur du dessin large et sûr d'une telle figure. Il faut bien avouer aussi que tout l'intérêt de la composition est dans la légende latine. Otez-la, vous n'avez plus ni philosophe bravant la servitude, ni stoïcien,

ni Damoclès ; vous avez un rêveur bon à servir de bronze pour un dessin de pendule. Mais combien peu de gens seraient capables aujourd'hui de composer un tableau qui, en dépit de nos graves réserves, appartînt au grand art, et ne fût pas indigne, peut-être, de figurer à côté des *Romains de la décadence ?*

J'ai dit que Couture semblait avoir voulu donner à son *Damoclès* le ton de la fresque. Il est évident qu'il cherchait une couleur à lui, et, dans telles et telles esquisses, dans ses tableaux de chevalet demeurés souvent à l'état de préparation, Couture peignait en grisaille camaïeu, notamment ses deux *Pierrots,* puis une sorte d'allégorie moderne, le *Veau d'or.* « Il est, dit M. H. Lazerges, le peintre, dans un petit livre sur *la Forme et l'Idéal dans l'art,* il est certain que si Couture ne fût pas mort en pleine maturité de son talent, il se fût arrêté au procédé de grisaille *camaïeu,* comme étant le moyen sûr d'arriver à la puissante coloration et à l'harmonie parfaite. »

« On a pu, ajoute le même artiste, voir dans ces savantes ébauches d'une rare maîtrise, *l'Enrôlement des volontaires de* 1792 et *le Baptême du prince impérial,* avec quelle sûreté de brosse Couture attaquait son sujet et à quel degré de

puissance, de couleur et d'effet il parvenait dans ce premier travail de préparation. L'idéal du peintre des *Romains de la décadence* n'était cependant pas la peinture d'ébauche franche ; il avait trop de sang classique dans son talent, mais il avait l'impatience de l'artiste d'imagination, et il ne s'apercevait pas qu'en accentuant d'une manière aussi énergique son premier travail, dont la touche était plus brillante que solide, il escomptait, en quelque sorte, des ressources précieuses qu'il aurait dû réserver pour l'achèvement de son œuvre. »

Notre génération n'a bien connu Couture, — très injustement dédaigné, ou plutôt très malhabilement demeuré dans une retraite volontaire, — qu'à l'heure où ses œuvres furent réunies au palais de l'Industrie. Les amis de Thomas Couture, qui organisèrent cette exposition de tableaux, d'esquisses, de pastels, de dessins, rendirent vraiment service à la gloire de l'artiste. Il faut en remercier avant tous et profondément M. Barbedienne, qui s'est très généreusement attelé à la renommée de son ami. Ce fut, pour bien des gens, une révélation que cette exhibition saisissante. On avait fini par croire que Couture n'avait jamais peint que *les Romains de la déca-*

dence, qui restent d'ailleurs son chef-d'œuvre. Il avait signé bien d'autres œuvres encore, et il en avait commencé de fort importantes, comme ce *Départ des volontaires de* 92 et *le Baptême du prince impérial,* dont parle M. Lazerges, tableaux immenses, laissés inachevés je ne sais pourquoi. Rien n'est plus singulier que ce dernier tableau avec cet empereur sans tête au premier plan. Couture avait, d'avance, peint le corps et le costume du personnage, Napoléon III devant, sans doute, poser pour que le portrait fût ressemblant. La tête devait s'enlever sur un faisceau de drapeaux tricolores portés par des soldats de Crimée, et où se lisent les noms d'*Inkermann* et de *Sébastopol;* mais la place seule de la tête est indiquée, et sur ces drapeaux, ce corps sans tête, debout, presque au centre de la toile, cause une impression bizarre. Il est bien évident qu'en esquissant ces deux toiles, *les Volontaires* et *le Baptême,* Thomas Couture a songé à David. Il y a là, sinon dans la couleur, au moins dans la composition, dans l'effort, un ressouvenir des deux immenses et superbes tableaux de David, *le Sacre* et *la Distribution des aigles.* Comme David, Couture a mis une sorte de vigueur toute réaliste dans les figures de prélats placées, dans l'une et

dans l'autre toile, à la droite du spectateur. Les prêtres italiens, gros ou maigres, peints par David avec une virilité de pinceau tout à fait extraordinaire, ont dû faire rêver Thomas Couture.

A côté de ces esquisses, ce qui était incomparable, c'était les *études,* études de sectionnaires, de conventionnels, de volontaires poussant un canon dans un mouvement superbe ; c'était *l'Orgie parisienne,* cette débauche de pierrots et de pierrettes surpris, ivres, par le lever du jour ; c'était le portrait de Michelet, celui de Béranger, l'admirable *crayon* d'après George Sand, tout ce monde de pensées, de projets, de recherches, qui faisait de Couture un artiste lettré et littéraire : trop littéraire.

On a dit avec raison que Couture s'était fait, avec sa plume, beaucoup plus d'ennemis qu'il ne s'était créé d'admirateurs avec sa palette. Le manieur de pinceau, parlant de ses confrères et les jugeant, n'y va pas, en effet, de main morte. Il frappe énergiquement. Il a ses admirations, il les dit, mais il est surtout à l'aise lorsqu'il fait connaître ses antipathies.

Son *grand peintre* moderne, c'est Decamps. « Un jour, dit-il, on me fit cadeau d'une pépite d'or, elle était encore incrustée dans les char-

mantes matières au milieu desquelles elle vivait dans les mondes souterrains, son or pur se répandait sur un lit digne d'elle, c'était un composé de marbre et de lapis-lazuli. On y voyait aussi comme des filons d'argent, et certaines gouttelettes de cette onde, ces pierres précieuses qui ressemblaient à des perles fines. A sa vue, je ne pus me défendre d'un cri d'admiration, et je dis : C'est « beau comme un Decamps !... »

Couture avoue qu'il compare volontiers les productions de l'art aux productions du sol. Raphaël est, pour lui, chaste comme un marbre; Poussin, austère comme l'airain; Titien est d'or, Véronèse est d'argent; Claude Lorrain a le brillant du diamant, Velasquez le charme de la perle ; Rubens, plus composé, est de pourpre et de soie ; Rembrandt est d'ambre... Tout cela est un peu cherché, d'un style tourmenté et d'une orthographe archaïque. C'était un précieux que Thomas Couture.

Et quand je pense qu'il conseille aux peintres d'écrire, d'écrire comme l'ont fait Vinci, Poussin, Vasari, Salvator Rosa, Reynolds :

« Ne souffrez jamais qu'un *scribe* touche à votre culte, dit-il; c'est une *profanation* que vous ne devez pas tolérer. Votre art doit être défendu par

vous. Pour cela, il faut écrire, et j'ajoute qu'il faut écrire encore, afin de *rendre impossible ce honteux métier de nos critiques ignorants !* »

Ces pauvres critiques ! — Je me demande s'ils pourraient jamais être plus injustes envers des gens de talent que ne l'était Couture lui-même, Couture qui proscrit d'un coup tout un art, l'art flamand, qui appellerait volontiers les Téniers des *magots,* comme Louis XIV ; Couture, qui compare l'Institut tout entier (où cependant Delacroix était entré) à l'*insecte nocturne* qu'on écrase sans que la race en soit détruite.

Après avoir écrit les noms de Decamps et de Marilhat, Thomas Couture trace sur une de ses pages une ligne noire et dit :

« J'expliquerai bientôt cette ligne de séparation. » Et, quelques pages plus bas, il ajoute « qu'elle marque les *dernières lueurs de l'art français* ».

Or, voici quels peintres ce brave Couture mettait non pas hors de pair, mais *hors de sa ligne,* parmi le fretin :

« Jules Dupré. — Il a eu des *ardeurs d'adepte* qui dépassent les limites, c'est un exagéré. Paysagiste *systématique.*

« Troyon. — Disciple de Decamps, paysagiste lourd, engorgé, aux cycles moutonneux, aux arbres

patauds. Mais de paysagiste il s'est fait animalier, et ses lourdeurs se sont transformées en rusticités pleines de charme.

« Diaz. — Il s'aida beaucoup de Decamps pour ses petits tableaux de figures, tout en restant personnel. Ce mélange de copie et d'originalité donna de ravissantes fantaisies.

« Th. Rousseau. — Il n'avait rien de ce qui fait un maître, mais il avait beaucoup de ce qui laisse un homme dans les rangs inférieurs. Cependant il était loin d'être médiocre. Il empruntait à Decamps, mendiant intellectuel, il liardait avec ses ressources... J'ai revu le chef-d'œuvre de ce peintre (ce doit être la fameuse *Allée de châtaigniers*), eh bien, j'affirme que ce qui devrait être le feuillage de ses arbres, ressemble à *une botte de gendarme sur une planche*. Il me semble que lorsqu'on est paysagiste, on doit aimer la *verdure*, Rousseau peint la *noirdure*.

« Corot. — Ceux qui le connaissent disent qu'il est bien bon enfant. Si j'en juge par le même tableau qu'il reproduit depuis trente ans, il est évident que cela dénote une grande égalité d'humeur. Comment! cet homme, pendant trente ans et plus, *badigeonne de sales éponges de cuisine qu'il nous donne pour des arbres!* pendant trente ans le

même *fromage à la pie!* Et quelles *affreuses poupées, mal habillées à la grecque, avec des têtes de carton!* C'est un *marchand d'idylles de contrebande;* son monde antique est *celui de la boutique à cinq sous!* etc., etc. »

On remplirait ainsi de longues pages avec ces boutades de Thomas Couture. Mais il vaut bien la peine de tant s'irriter contre les détestables critiques, « charançons, hannetons, insectes nuisibles et ténias de l'art de peindre », pour en arriver à ces injustices criantes ou à ces criailleries injustes.

Il est évident pour moi que Thomas Couture souffrait. Il ne se sentait pas incompris pourtant, mais il ne se trouvait point placé au rang qu'il souhaitait, dans son juste orgueil. Je m'imagine que les plaisanteries au crayon de Nadar, raillant la petite taille courtaude de Couture, lui devaient être plus sensibles encore que les piqûres de la critique[1]. Thomas Couture, mécontent, s'était décidément aigri avec les années. Il voyait la

---

1. Nadar, dans ses revues trimestrielles du *Journal amusant*, a représenté Thomas Couture de toutes les façons plaisantes : Couture en saint Sébastien, bardé de flèches ; Couture tombant du haut de son échafaudage ; Couture petit, ventru, solennel et colère. Nadar eût certainement, — et sans méchanceté, car c'est le meilleur des satiriques, — logé le pauvre Couture dans cette amusante *Hôtellerie des Coquecigrues*, où il

vogue aller à d'autres, Gérôme devenir populaire avec un *Duel de Pierrot,* dont lui, Couture, avait fait tout d'abord un vaudeville au pinceau. Il assistait à l'apothéose de toute une école qu'il devait mépriser. Le *genre,* l'anecdote et le fait divers, les petites batailles, absorbaient de plus en plus l'attention publique. Et lui, Couture, rêvait une peinture pleine de pensées, satirique, philosophique, où l'on raillerait à la brosse les hypocrites, les ventrus, les satisfaits. Il s'exaltait là-dessus et s'exaspérait.

L'admirable peintre du *Fauconnier,* cette inoubliable figure d'un dessin exquis et d'un coloris achevé, l'homme qui avait peint *la Veuve, l'Enfant prodigue, Joconde, la Bohémienne,* l'auteur de tant de portraits vivants, enveloppés, comme d'un automnal rayon, d'une belle teinte ambrée, Thomas Couture, semblait en fin de compte dédaigner le suffrage même de ses compatriotes, et ne travailla plus, par intervalles, que pour l'Amérique. Il avait ouvert un atelier; il le ferma. Il quitta Paris, s'enferma dans sa propriété de Villiers-le-Bel, et il

---

vient de faire entrer, et de berner tout vifs, une quantité de sots et de coquins. Jamais Couture n'échappa au crayon de Nadar. La *charge* l'agaçait, paraît-il. Il y eût volontiers vu, comme Lamartine, une atteinte à la beauté idéale du visage humain. Raison de plus pour que Nadar redoublât de coups de crayon.

vécut là, riche, n'ayant besoin de personne, dégoûté de la gloire, abandonnant des chefs-d'œuvre à l'état d'esquisses, et, lorsque, tenté de travailler encore, il prenait un pinceau, le laissant retomber bientôt en disant : « A quoi bon? »

Toute l'intimité de cette nature d'artiste, le critique d'art qui a déjà rédigé le *Catalogue* de son exposition nous la révélera définitivement dans un livre sur *Thomas Couture,* qu'il écrit sur les documents fournis par la famille. C'est à M. Roger Ballu de nous dire ce qu'il y avait de bontés cachées sans doute et de tristesses dans cet homme qui a été tour à tour acclamé et oublié, agressif et tendre, et que la misanthropie, unie au dégoût de son art, a saisi trop tôt.....[1].

Le malheur pour Couture est qu'il a trop parlé des autres, et aussi trop parlé de lui-même. Il est de l'école de cet homme de lettres, égoïste forcené, réfractaire en apparence, embourgeoisé et amoureux de l'argent, en réalité, qui s'écriait un jour :

« Il ne faut jamais dire du bien de soi, *il faut l'imprimer !* »

---

1. On a beaucoup parlé de l'avarice de Couture. Il était pourtant généreux à ses heures. Il disait à un ami, son élève : « Je veux vous offrir quelque chose, mais comme je n'aime pas donner, entrez dans mon atelier, choisissez ce que vous voudrez et *volez-le-moi !* Cela me fera plaisir. » Voilà, du moins, une avarice assez singulière.

C'est, sous une forme plus vulgaire, la boutade pessimiste de G. Léopardi, dans les *Opuscules et Pensées :* « Pour arriver au succès, même au moyen de services réels, il faut quitter toute modestie ; le monde en cela ressemble aux femmes : la sincérité et la réserve n'obtiennent rien de lui. »

Et, comme Thomas Couture critiquait les autres et se mettait en scène, on s'attaqua à lui et on le déchira. Les drôleries d'atelier s'en mêlèrent.

Après la critique écrite et la critique crayonnée vint, pour Couture, la critique parlée, la plus méchante. L'auteur de l'*Enfant prodigue* devint, peu à peu, une sorte d'excentrique dont on cita par plaisanterie mainte boutade vaniteuse. Elle est meurtrière, la plaisanterie, parfois. Qui dira toutes les légendes d'atelier qu'on racontait sur ce pauvre Couture? C'était à lui qu'on prêtait cette aventure, arrivée, disait-on, à Compiègne, où il était régulièrement invité depuis qu'il avait peint, ou plutôt esquissé, ce *Baptême du prince impérial à Notre-Dame,* comme jadis Hippolyte Sebron avait peint le *Baptême du comte de Paris.* Couture, disait-on, se trouvait si bien à Compiègne qu'il y restait toujours un peu plus que le temps réglementaire. Il fallait lui envoyer un chambellan qui l'avertissait du *coup*

de cloche. La *série* était close ; une *série* nouvelle attendait.

« Au moins », — c'est le récit des *camarades* qui prêtait le propos à Couture, — « au moins, disait le peintre, l'empereur m'autorise-t-il à conserver un souvenir de son hospitalité. » Et Couture (c'est toujours *la légende* racontée) emportait un tête-à-tête de Sèvres, ou une pièce d'orfèvrerie ! Il n'y avait pas un mot de vrai dans l'historiette ; mais elle courait les ateliers, et elle occupait même les journaux. On s'en amusait, et Couture a pu la lire imprimée plus d'une fois [1] !

Et cependant Thomas Couture essayait de travailler toujours. Mais, quoi qu'il fît et quoi qu'il dît, il restait éternellement, en dépit de tant d'autres œuvres magistrales, l'auteur des *Romains de la décadence.*

« Quand cessera-t-on de m'écraser sous *Eugénie Grandet?* » s'écriait Balzac, lorsqu'on l'appelait éternellement l'auteur d'*Eugénie Grandet.*

Les Romains de la décadence dataient de longtemps. Le peintre était âgé de trente-deux ans

---

1. Ce qui est plus vrai, c'est l'histoire, contée par M. Louis Ulbach, du portrait de Lamartine, Couture disant à Lamartine : « Ce qui me frappe en vous, ce sont vos pieds. Dans un homme, tout est important : les pieds aussi bien que la tête. J'ai esquissé votre visage, mais ce sont vos pieds que je veux peindre... » Le portrait en resta là.

lorsqu'il les achevait. Il y avait sept ans qu'il exposait, et depuis sept années il donnait au public, à la critique, aux juges, des tableaux admirés, entre autres l'*Amour de l'or :* un homme ramassant de l'or sur le corps même de sa femme et de son enfant ; un chef-d'œuvre. Sept ans de travaux, sept ans de succès, et Thomas Couture avait obtenu du jury une *troisième médaille.* Il lui fallut, — nous l'avons dit, — le grand éclat, l'étonnement et l'effarement de cette admirable composition, *les Romains de la décadence,* pour qu'on songeât à lui donner cette croix, ce bout de ruban rouge, que des débutants obtiennent aujourd'hui pour des croquis.

Avant il n'avait pas eu une semblable gloire, depuis il ne retrouva jamais pareil succès ; on lui fit, jusqu'à sa mort, payer cher son triomphe de 1847.

En résumé, ce créateur, qui eut le grand tort d'être un polémiste, *croyait* et pensait. Il serrait de près la réalité, mais il cherchait cette « splendeur du vrai » et cette âme des choses que les grands artistes ont toujours poursuivies ! Il y a de lui un dessin curieux intitulé : *Un Réaliste.* C'est un rapin qui se tient assis sur le plâtre mutilé d'une tête antique, et dessine gravement, — quoi ? — une hure de cochon placée devant lui !

Couture a toujours méprisé la hure et admiré le marbre.

Il est mort à Villiers-le-Bel, au mois de mars 1879. Un artiste étranger, M. Juglaris, a fait auprès du lit mortuaire un portrait superbe, un dessin gravé pour *The American Art Review :* Couture mort, les yeux clos, la bouche ouverte ; et au-dessous il a écrit : *Couture grand peintre français.*

On lui a élevé un monument au Père-Lachaise. Mais le monument véritable, c'est cette œuvre inachevée où la couleur tant cherchée fait parfois songer à cette *pépite d'or* que Thomas Couture trouvait chez Decamps, et à ce ton de perle qu'il adorait chez le plus grand et le plus délicat des naturalistes : Velasquez.

Thomas Couture fut un classique exaspéré qui rêva toujours de la couleur, et la rencontra souvent au réveil.

J. C.

Imp. Jouaust.

LÉON COGNIET

1794-1880.

'ouaust, Ed.

Imp. A. Salmon.

LÉON COGNIET

1794-1880

Léon Cogniet, que nous classons ici parmi les peintres contemporains, pourrait presque figurer dans le groupe des vieux peintres classiques; et d'autres, comme H. Lehmann, l'impeccable dessinateur, peut-être semblaient faits pour prendre la place que nous réservons à l'auteur du *Tintoret au lit de mort de sa fille.* Mais, à dire vrai, Cogniet, né à la fin du siècle dernier et mort dans les dernières années du siècle finissant, se continue lui-même, si je puis dire, par ses élèves, et il aura autant compté dans l'histoire de l'art français par son enseignement que par son œuvre même. J'ouvre le livret du dernier Salon (1882). La liste est longue des élèves de Léon Cogniet qui y ont marqué par

quelque toile digne d'attention. Quelques-uns d'entre eux, comme M. Léon Bonnat, M. Jean-Paul Laurens, M. Feyen-Perrin, sont devenus des maîtres à leur tour. Presque tous tiennent haut le renom de l'école et se réclament du vieux maître devant le public.

Léon Cogniet fut, dans un temps de production facile et de mode entraînante, un exemple de probité artistique poussée parfois jusqu'à la nervosité même. Le portrait qu'en a fait M. Bonnat, et qui a été gravé pour cette notice, nous le rend éternellement vivant. Il devrait être et sera au Louvre. C'est un morceau d'une puissance rare. Le vieux peintre octogénaire, coiffé de sa calotte de velours, revit tout entier dans ce cadre, et son visage, sculpté par l'âge, a pris, sous le pinceau de Bonnat, un relief d'une énergie inoubliable.

Lorsque M. Bonnat peignit ainsi son maître, — qu'il doit également étudier dans une *Notice* destinée à être lue à l'Institut, — Léon Cogniet semblait marcher, allègrement encore, vers ses quatre-vingt-dix ans. Il était né à Paris le 29 août 1794. Il devait y mourir le 20 novembre 1880.

Le père de Léon Cogniet était dessinateur pour les fabriques de papiers peints. Il éleva son fils avec bonté, lui laissant, lorsque l'enfant grandit,

choisir son état. Un article anonyme, publié dans le *Magasin pittoresque* par quelqu'un qui évidemment a beaucoup connu Cogniet, et l'*Éloge* de M. de Laborde, nous font bien connaître les hésitations du tout jeune homme à ses débuts.

Entre les ateliers de Gérard, de Gros, de Girodet et de Guérin, Léon Cogniet se décida pour celui de l'auteur d'*Énée et Didon* et de *Marcus Sextus*. Il entra chez Guérin à dix-huit ans. En 1815, il obtenait le second grand prix de Rome, et deux ans après, en 1817, le premier prix avec une *Hélène délivrée par Castor et Pollux*.

Voilà Cogniet parti pour Rome. Il allait avoir beaucoup à faire, par la suite, pour se débarrasser de ce premier enseignement tout classique. Dès son arrivée à la villa Médicis, plein de reconnaissance pour Guérin, il commença à entretenir avec lui une correspondance où il l'appelait toujours *mon bon maître,* et qu'on nous a conservée.

Léon Cogniet écrivait ainsi à Guérin, au commencement de l'année 1818 :

Une question que vous me faites m'embarrasse assez. Vous me demandez ce qui me frappe le plus, de la sculpture des anciens, de la peinture des maîtres ou de la physionomie du peuple romain. Quelque chose m'a frappé plus que tout cela... Je veux parler des beautés de la nature non seulement dans

le pays que j'habite maintenant, mais encore dans tous ceux que j'ai parcourus depuis les frontières de la France... Devant les plus beaux tableaux que je vois ici, je suis obligé de raisonner pour reconnaître le prodigieux mérite de ceux qui les ont faits. J'admire la vigueur du dessin ou de la couleur, la grandeur du caractère; mais tout cela m'étonne sans me toucher à fond, tout cela parle à mon esprit, et non à mon cœur... Pardonnez-moi, mon cher maître, d'avoir osé établir une comparaison dans laquelle je ne mets pas l'avantage du côté des grands maîtres, généralement reconnus pour les modèles de tous les temps; mais elle était nécessaire pour vous communiquer mes idées et pour me mettre à même de recevoir vos avis, qui me sont si précieux. Si le temps apporte quelque changement dans ma manière de voir, je vous le dirai avec la même franchise. Je suis toujours sûr de trouver auprès de vous autant d'indulgence pour mes erreurs que j'ai de confiance dans vos conseils...

Guérin, très persuadé, — comme on l'a dit, — qu'on ne fait pas un peintre avec une seule étude de la peinture, répondait alors à son élève :

Vous vous accusez comme d'un tort de ne pas être touché des beautés de l'art autant que des merveilles de la nature. Ce tort-là, mon ami, gardez-le toujours, car, aussitôt que vous en seriez corrigé, la nature elle-même vous abandonnerait. Votre aveu à cet égard me confirme dans l'opinion que c'est votre âme et votre cœur qui vous ont toujours fait peindre; mais vous savez que l'une et l'autre ne s'expriment qu'à l'aide d'un langage, et ce langage, il faut l'apprendre de ceux qui le parlent le mieux... Étudiez donc assidûment l'antique, non pour vous mettre en état d'en contrefaire les formes, mais pour arriver à votre tour à savoir vous servir de la nature, à la rendre sans l'avilir et, en quelque sorte, sans la dénaturer.

Je me plais à laisser ainsi parler (et se peindre) les artistes eux-mêmes. Cette amitié qui unissait Cogniet à Guérin, l'élève au maître, leur fait honneur à tous deux. Lorsque Guérin mourut, en 1833, Cogniet écrivit ce mot admirable : « *La mort de M. Guérin fait de moi un orphelin.* » Il n'y avait pas bien longtemps que de Rome, où il présidait alors aux études de la villa Médicis, Guérin lui avait adressé ces douces paroles : « Croyez bien que j'ai été votre ami encore plus que votre maître. »

Le biographe anonyme à qui j'emprunte ces citations fait d'ailleurs remarquer, — à l'éloge du maître excellent (je parle de Léon Cogniet, et l'on pourrait croire qu'il s'agit de Guérin), — qu'il fut pour ses élèves ce que son maître avait été pour lui :

Selon la tradition de Guérin, il ne voulut jamais imposer à ses élèves un style et sa manière. Il les encourageait, au contraire, après qu'ils avaient sérieusement étudié et travaillé, à obéir à leur sentiment personnel. Un jour, un jeune homme ayant exprimé le regret qu'il ne parût pas vouloir lui imprimer une assez forte impulsion et allumer en lui le feu sacré, il répondit familièrement : « Mais, mon cher ami, ce n'est pas moi qui suis le briquet. Ce n'est ni moi ni personne, quoique beaucoup aient cette prétention; c'est la nature, la nature seule. Regardez de bonne foi le nuage qui passe au-dessus de votre tête, l'eau qui vient mourir à vos

pieds, l'enfant sur les genoux de sa mère. Si tout cela ne dit rien à votre esprit que vous supposez rétif, il n'en peut être de même de votre cœur que je connais, et, sans vouloir médire de votre tête, je puis affirmer qu'il vaut mieux qu'elle. Ouvrez-le donc sincèrement à ce qui est beau, à ce qui émeut, et l'étincelle désirée se dégagera. M'est avis qu'en fait de peinture et de poésie ce n'est pas le plus souvent quand on cherche qu'on trouve, c'est quand on est touché. Voilà ma réponse à la vôtre, une théorie sur le briquet. Ce n'est, pour ma part, que quand je l'ai mise instinctivement en pratique, que j'ai pu faire quelque chose de passable.

Les premières œuvres de Léon Cogniet, *Métabus, roi des Volsques, détrôné et poursuivi par ses sujets,* une *Jeune Chasseresse,* d'autres encore, furent peu remarquées. En 1824, au contraire, un grand tableau qu'on a vu longtemps au Luxembourg attirait l'attention. C'était *Marius assis sur les ruines de Carthage.* La haute stature du soldat debout à côté de Marius et se détachant sur le crépuscule m'est restée présente. Grande toile tout à fait classique, avec des velléités d'indépendance pourtant, quelque chose comme une tragédie de Pichat, comme un *Léonidas* faisant déjà pressentir un drame romantique.

Léon Cogniet expose bientôt, avec une singulière ardeur de production qui se ralentira plus tard :

Marius à Carthage (1824); *Scène du massacre*

des Innocents (gravé par Gelée et Reynold); *Attaque et prise de Logrono; Paysanne des environs de Rome;* une *Femme de brigand italien;* la *Jeune Chasseresse* (1826, à la galerie Lebrun); *Numa; Saint Étienne portant des secours à une pauvre famille* (église Saint-Nicolas-des-Champs); *Scène militaire en Russie; le Duel; Intérieur de l'église Saint-Laurent,* à Rome; *Femme du pays des Esquimaux; Brigands prosternés devant une madone* (1827); *Portrait du général Maison; Scène de barricades.*

C'est le Salon de 1827, où figurait le *Saint Étienne portant des secours à une pauvre famille*, qui avait mis en lumière décidément le nom de Léon Cogniet, et je trouve dans le livre consacré par A. Jal au Salon de cette année-là une description de cette toile, lithographiée dans le volume même, et une appréciation assez complète du talent de l'artiste, alors âgé de trente-trois ans :

M. Cogniet, disait A. Jal, débuta en 1824 avec beaucoup d'éclat; son *Marius sur les ruines de Carthage* obtint un succès d'estime parmi les connaisseurs; son *Épisode du massacre des Innocents* réussit auprès des artistes et du peuple. Le jeune peintre ne s'est point arrêté là; il a marché dans la voie qu'il s'était ouverte, et il est arrivé à un talent très réel que le temps peut fortifier encore, mais qui est déjà un des plus dignes d'estime entre tant de talents divers dont notre école de peinture doit se glorifier.

Saint Étienne portant des secours à une pauvre famille nous paraît un fort bon ouvrage sous tous les rapports. D'un dessin plus élégant et plus pur, d'une couleur plus riche et plus solide que le *Massacre des Innocents,* pour produire aux yeux du vulgaire autant d'effet que ce tableau, il ne lui manque qu'un sujet à qui tout le monde s'intéresse davantage. La crainte d'une mère pour les jours de son enfant que le fer du bourreau va frapper peut-être jette une émotion profonde dans tous les cœurs; la visite d'un modeste chrétien chez un malheureux soldat n'éveille pas au fond des âmes un sentiment aussi vif. Il n'y a point de terreur. Si l'on est né généreux, l'action du charitable visiteur paraît toute simple; si l'on n'a pas la vertu qui porte à secourir son semblable, on ne comprend pas cette action. Tout l'intérêt que M. Cogniet pouvait mettre dans son sujet, en le traitant avec une sage simplicité, nous le trouvons assurément dans son tableau. Sa composition, exempte de l'exagération et du fracas, qui est le défaut trop ordinaire des ouvrages historiques, est en harmonie avec le caractère du personnage principal [1].

Mais ce n'était point la grande peinture religieuse qui devait assurer la renommée de Léon Cogniet, c'étaient des scènes plus intimes et plus modernes. M. A. de Lostalot dit, dans un excellent livre sur les *Procédés de la peinture :* « Le nom de Léon Cogniet a dû à l'origine sa popularité bien plus à la lithographie qu'à la peinture, et ses

1. *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de* 1827, par A. Jal, avec des dessins lithographiés, 1 vol. 1828. Parmi ces dessins, *le Christ au Jardin des Oliviers* d'Eugène Delacroix, lithographié par ce Poterlet qui eût fait un maître, si le cabaret ne l'eût arrêté en chemin.

DESSIN INÉDIT DE LÉON COGNIET

(Appartenant à Madame veuve Cogniet)

petites *Scènes italiennes* survivront peut-être au *Tintoret peignant sa fille morte.* » Je n'en sais rien; c'est fort possible. Bien fin qui pourrait déchiffrer les sentences de l'avenir et deviner les admirations de la postérité.

Ce qui est certain, c'est qu'en 1827 Léon Cogniet obtenait un succès décisif avec un *Grenadier* de la garde fuyant, navré, l'incendie de Moscou et se défendant contre des Cosaques. Je citerai A. Jal encore pour rendre l'impression produite par cette petite toile, qui est comme du Béranger ou de l'Émile Debraux au pinceau :

M. Cogniet a de la pensée; toutes ses compositions en font foi. Le *Massacre des Innocents,* que nous rappelions au commencement de cette note, réussit surtout par la poésie du sujet. Le *Grenadier de Moscou* doit aussi à ce mérite d'avoir fixé l'attention du public; d'autres qualités encore le recommandent aux amis des beaux-arts.

..... Le combat de ce héros est un épisode plein d'intérêt. Dans la composition de M. Cogniet, tout va à l'âme. Rien n'est plus touchant, plus capable d'inspirer des réflexions mélancoliques et de rappeler de grands souvenirs, que la situation de ce soldat, dans lequel on peut voir le représentant allégorique de l'armée entière. Les objets qui l'entourent disent quel sera le dénouement de l'action où il s'est engagé ; le Russe ne sera pas son plus cruel adversaire! Le reflet de l'incendie s'étendant sur la plaine et confondant d'une manière si poétique les éléments de mort qui menacent les Français... On voit que là va périr le grenadier; une voix sinistre semble lui crier : « Tu n'iras pas plus loin, et la croix de ce cimetière a été plantée pour toi ! »

Charlet eût salué ce *Grenadier*. Mais Léon Cogniet avait encore envoyé au Salon une autre toile, *Santona,* qui donna lieu à une sorte de scandale.

L'histoire de cet ouvrage est singulière, dit A. Jal, il faut que je vous la conte.

La guerre d'Espagne était achevée, et les sujets de Ferdinand commençaient à jouir du bonheur que la présence de nos troupes dans la Péninsule devait assurer au pays ; la gloire de nos conquêtes était consacrée par la poésie ; le préfet de la Seine voulut que la peinture la consacrât aussi. Il commanda une série de tableaux représentant les faits d'armes les plus importants de la campagne. Il y eut de l'illustration à l'huile pour tous les officiers et pour M. de Damas aussi. La collection de la préfecture figura à l'Hôtel de ville, puis au Salon de 1824 ; elle est maintenant disséminée sans doute, car M. de Chabrol aura fait à chaque général la galanterie de lui donner la page de cette histoire mémorable qui le concerne. Par une fatalité bizarre, le prince de Hohenlohe-Bartenstein, qui n'est jamais oublié du ministère et qui doit au souvenir toujours présent de Mgr de Villèle la dignité de maréchal et la pairie par-dessus le marché, M. de Hohenlohe fut oublié. L'honorable guerrier s'en affligea ; M. le préfet le sut, et il se hâta de se faire pardonner une faute commise sans sa volonté.

L'affaire était embarrassante : il fallait choisir, dans la part d'action prise par M. le prince Bartenstein aux travaux militaires de 1823, un sujet qui mît Sa Seigneurie en évidence. Un commis feuilleta les bulletins et ne vit rien. « Un peintre sera peut-être plus heureux, dit le préfet ; qu'on aille chercher un peintre. » On s'adressa à M. Cogniet et on lui dit : « Il nous faut un tableau où le juste amour-propre de M. de Hohenlohe puisse trouver son compte ; le temps est la guerre d'Espagne, le sujet ce que vous pourrez ! » Et M. Cogniet se mit vite à

l'œuvre. Il s'informa, fit de longues enquêtes et ne découvrit rien. Il n'aurait pas fallu moins qu'un miracle pour qu'il en arrivât autrement. La division du général n'avait pas trouvé l'occasion de se signaler: il n'y avait pas eu de gloire pour tout le monde dans une guerre si courte! Le baron de Damas avait été plus heureux, lui qui n'avait pas besoin du combat de Clers pour montrer qu'il est grand homme de guerre! M. Cogniet revint à M. de Chabrol, qui s'avisa d'un moyen excellent. « M. le maréchal, pensa-t-il en lui-même, saura peut-être à quelle affaire il s'est trouvé; écrivons à Son Excellence. » Il écrivit. M. de Hohenlohe se rappela qu'un jour il s'était présenté devant Santona pour le forcer de capituler; qu'il avait envoyé aux rebelles un parlementaire reçu civilement, mais renvoyé sans réponse; que la ville s'était rendue plus tard, mais qu'il était dans son lit au moment de la capitulation. Il raconta ces faits avec la naïveté modeste et touchante que mettait le grand Condé à dire ses exploits immortels. M. Cogniet se décida à jeter Santona sur le dernier plan de sa toile, comme prétexte de tableau, et il groupa ensuite sur le devant quelques officiers d'état-major, dont un reçoit l'ordre d'aller sommer les constitutionnels de se rendre.

Le madrigal de M. le préfet, arrangé par M. Cogniet, est une fort bonne chose..... Un seul mot suffira à l'éloge de l'ouvrage de M. Cogniet: M. Horace Vernet a rarement fait mieux, et il n'a pas toujours fait aussi bien dans ce genre.

Peut-être toute cette affaire ne nuisit-elle pas à la popularité de Léon Cogniet, mais sa gloire, — car il eut de la gloire, — date de son *Plafond* du Louvre, et ce sera ce plafond qui fera durer la renommée du peintre.

Cogniet s'était beaucoup jusqu'alors inspiré des anciens, comme il s'inspira de ses contempo-

rains en vogue, Paul Delaroche, Horace Vernet. La première fois qu'il rompit avec tout le monde, ce fut lorsqu'il exposa ce plafond du Louvre, *Bonaparte en Égypte,* son chef-d'œuvre à coup sûr. Il y avait là je ne dirai pas un réalisme, mais une recherche de la réalité tout à fait nouvelle, surtout dans la peinture décorative. Au lieu des plafonds à allusions, des compositions mythologiques, parfois aussi incompréhensibles que des charades, Léon Cogniet montrait un plafond qui signifiait et représentait quelque chose. Peut-être la peinture décorative, surtout lorsqu'elle est destinée à *plafonner,* comme on dit, ne doit-elle point littéralement traduire un fait, mais, au contraire, poursuivre un rêve. Je ne discute point, je constate. Le *Bonaparte en Égypte,* de Cogniet, fit une sensation profonde, et méritait le succès qui l'accueillit.

J'ai, dans ma collection de petits tableaux, une esquisse primitive de ce plafond. Léon Cogniet ne l'avait pas, tout d'abord, exactement conçu comme il l'a exécuté. Il avait entrevu une sorte de bataille, très lumineuse, d'un *brio* infini. Je l'ai là, claire, charmante et gaie. Le petit *tapin* qui regarde la momie aux tons mordorés, le troupier moustachu appuyé sur son fusil (deux admirables

personnages), n'y figurent pas. Le *Bonaparte* est à peu près placé tel qu'il est au Louvre, dans une tente dont le vent fait clapoter la toile.

Léon Cogniet cherchait ainsi à échapper par une certaine *modernité* (le mot n'était pas inventé) à ses ressouvenirs classiques. Il fit, en 1830, quelque chose comme des *Messéniennes* en peinture. J'ai vu chez M. A. Cain, le sculpteur, un curieux tableautin donné jadis par Léon Cogniet à P.-J. Méne. C'est, — comme Van Dyck avait fait une triple étude de Charles Ier qu'on voit à Hampton-Court, — une triple *étude* de drapeaux : d'abord le drapeau blanc fleurdelisé, le drapeau de la monarchie, flottant dans l'air ; un coup de vent et le *bleu* du ciel apparaît dans les plis déchirés : c'est la seconde étude ; un coup de vent encore, et le rouge de l'orage complète le drapeau tricolore. Tout 1830 est là. C'est, encore un coup, du Béranger à l'huile, ou plutôt on dirait l'*illustration* sur toile de cette autre imitation de Béranger :

> Soudain, pour faire un drapeau tricolore,
> Un colonel offre un manteau d'azur ;
> Un grenadier sur les lis qu'il abhorre
> Ouvre sa veine et répand un sang pur...

Dans le même ordre d'idées, on peut citer une

toile, aujourd'hui au musée d'Angers, *le Polonais blessé* (souvenir de 1814). Debout, appuyé contre le parapet d'un pont, le *lancier rouge* serre convulsivement un drapeau sur sa poitrine. Au loin, des troupes en marche. (Voir le *Catalogue* de M. Henry Jouin.) Est-ce de ce tableautin que dans le *Salon* de 1831, publié par l'*Artiste*, M. Victor Schœlcher, alors critique d'art, disait : « Un petit tableau d'un pied nous représente un de ces Français du Nord tout couvert de sang, le visage triste et sévère, comme pour nous reprocher notre ingratitude. Honneur à M. Léon Cogniet, lui du moins n'a pas oublié les Polonais » ? Je crois bien que c'est de cette toile qu'il s'agit dans ces lignes de M. Schœlcher.

Une des œuvres les plus remarquables de Léon Cogniet, la plus délicate peut-être, fut une figure de femme qu'il garda longtemps, ou, pour mieux dire, toujours, dans son atelier, et dont il ne voulait point se défaire. C'était une *Diane* à sa première chasse, ses carquois à côté d'elle, et tenant dans sa main une colombe qu'elle venait de tuer. La déesse regardait sa proie d'un air étrange ; ce n'était pas le sourire fier que nous avons surpris sur les lèvres de l'enfant faisant, pour la première fois, œuvre de meurtrier et regardant avec un

gueil heureux le gibier tué ; c'était, au contraire, la mélancolie de la créature se trouvant face à face avec cet *inconnu* sinistre : la Mort. Attendrie, étonnée, elle contemplait la Mort, elle, la Diane immortelle, et Léon Cogniet avait fait passer dans son regard, dans son geste, sur ce visage, une poésie profonde et exquise. C'est peut-être, c'est sans doute cette toile de ses débuts qu'il appelait *la Jeune Chasseresse.* On a revu cette figure, ornement de l'atelier de Cogniet, à la vente du maître. Qui l'a acquise ? Et qu'est-elle devenue ?

La plupart des *études* de Léon Cogniet, d'un dessin souvent incomparable, d'une grâce séduisante, se sont littéralement données là plutôt que vendues. Je songe, par exemple, à tel dessin, un portrait de femme aux longs cheveux bouclés, à la mode du temps de Louis-Philippe, et qui, payé une trentaine de francs, a comme un reflet même de la grâce d'un Léonard [1].

Léon Cogniet fut pourtant, je le répète, tout à fait populaire et mérita de l'être : ses portraits de *Guérin,* de *Louis-Philippe jeune,* du *maréchal Maison,* sont choses savantes et vivantes. Il a

1. Elle est aujourd'hui dans le cabinet de M. Crignier.

peint, avec M. Philippoteaux, une alerte *Bataille* en Égypte pour le musée de Versailles, et il y a une certaine fièvre heureuse, un coloris aimable, du mouvement et de la vie, dans son tableau, trop petit pour le sujet, *la Garde nationale de Paris partant pour l'armée en* 1792. Vignette plutôt que tableau, mais œuvre de beaucoup supérieure aux *Volontaires* de Vinchon, si elle n'a pas le charme, l'esprit et l'alacrité joyeuse de la *Fédération* d'Auguste Couder (un maître peintre celui-là, soit dit entre parenthèses).

Mais la renommée de Léon Cogniet, établie déjà par l'*Enlèvement de Rébecca,* allait devenir incontestée lorsque le peintre exposa son *Tintoret peignant sa fille morte* (1845), dont le paysagiste Dauzats comparait la teinte dorée à quelque Rembrandt. Le tableau est demeuré célèbre [1]. Pour peindre la tête blanche du vieux Jacopo Robusti, Léon Cogniet n'avait eu qu'à copier au Louvre

---

1. Léon Cogniet avait un homonyme, le paysagiste Coignet (l'orthographe n'est pas la même), à qui advint cette petite aventure : une femme des plus célèbres, qui avait été la maîtresse d'un roi, Mme du C..., fit appeler, vieille et ridée, J. Coignet le paysagiste, lui demandant son portrait. « Mais je ne fais pas de portraits, Madame ! — Ah ! dit-elle, vous êtes donc le faux Cogniet, Coignet le paysagiste ? — Oui, Madame, répondit Coignet piqué au vif, mais comme paysagiste je puis parfaitement peindre les ruines. » Et il sortit là-dessus.

le portrait du Tintoret par le Tintoret. Mais la figure de la fille expirée était vraiment remarquable, et le succès, à coup sûr, fut mérité.

Un an après, au mois de janvier 1846, on ouvrit, dans la galerie du bazar Bonne-Nouvelle, une exposition des œuvres des « *maréchaux de France artistiques* », pour parler comme Balzac. Il y avait là, — à côté d'œuvres considérables d'Ingres, — le *Judas et Thomas* et *Rébecca et Éliézer* d'Horace Vernet, la *Mort du duc de Guise* et le *Mazarin* de Paul Delaroche, *Dante et Virgile* d'Ary Scheffer, toute une époque d'art où le *drame* et le *sujet* tenaient plus de place que l'*exécution* même, et, tout près de la *Mort de Priam* de Guérin et du *Marat assassiné* de David, non loin de *Cavaliers* de Géricault, de *Brigands* de Léopold Robert, d'*études* de Girodet et de *portraits* de Gérard, figurait Léon Cogniet avec *le Tintoret peignant sa fille morte.* On lui donnait une place d'honneur, parmi les maîtres acclamés, dans cette exposition où Delacroix n'était pas admis.

Je retrouve dans l'*Artiste* un curieux article sur ce Salon spécial, article publié sous ce titre *Une exposition hors du Louvre* par un homme, jeune alors, écrivant là, entre deux sonnets, de la critique artistique, et devenu depuis un juge incon-

testé et un historien d'art de premier ordre. C'est M. Paul Mantz.

M. Léon Cogniet, disait M. Mantz, a depuis ses débuts laissé s'égarer son talent sur la pente du mélodrame. Il y a déjà beaucoup de cette exagération vulgaire dans l'épisode du *Massacre des Innocents,* qui date au moins de 1844. Les sentiments sincères n'affectent point ces fières allures, qui sont aussi loin de la vérité que la déclamation peut l'être de l'éloquence. Dans cette composition, la couleur, toute terreuse qu'elle est, n'a du moins rien de trop blessant pour la vue; on n'en saurait dire autant de *l'Enlèvement de Rébecca :* c'est une lithographie coloriée. *Le Tintoret faisant le portrait de sa fille morte* est une œuvre consciencieuse qu'on retrouve comme une ancienne connaissance qu'on voudrait éviter. M. Cogniet a essayé de se réhabiliter; il a consacré à ce tableau, le plus important de tous ceux qu'il a produits, plusieurs années de travail et d'étude; mais, malgré ses efforts, l'élément mélodramatique perce encore sous le masque de ses personnages; on peut se demander, en outre, si l'effet de lumière qu'il a voulu rendre est aussi intelligible, aussi facile à saisir qu'on pourrait désirer. Ce point-là est pour le moins très douteux.

Il est bien certain qu'à l'heure où la peinture dramatique était à la mode, Léon Cogniet la poussait, en quelque sorte, jusqu'au mélodrame. On pourrait dire d'Eugène Delacroix qu'il était alors le Byron ou le Hugo de la peinture, de Paul Delaroche, avec sa *Mort du duc de Guise,* ses détails précis et sa correction, qu'il en fut le Casimir

Delavigne, et que Léon Cogniet en fut le Mallefille ou le Bouchardy.

Il est certain encore que l'auteur du *Tintoret* s'efforçait d'échapper à la tragédie classique, à Guérin et à ses maîtres, et qu'il outrait la note. Il eût pu, avec sa maîtrise dans le dessin, faire, si je puis dire, de l'antiquité modernisée, dramatique. Le *Magasin pittoresque* a publié, par exemple, en ce genre, une magnifique esquisse d'un tableau projeté par Léon Cogniet, un *Démosthène s'exerçant à la parole au bord de la mer*, d'une tournure superbe, d'un mouvement enragé, avec une mer houleuse magnifiquement rendue. Je ne parle là que du dessin. Le maître eut tort. Il s'arrêta à mi-chemin.

Il se contenta ainsi de bien des projets. Léon Cogniet était d'ailleurs une nature nerveuse, sensitive, absolument féminine : j'entends que son talent très mâle se doublait d'une exquisité, d'une impressionnabilité personnelles tout à fait profondes et vibrantes. Cette féminité même avait son défaut. Maladif ou se croyant tel, Léon Cogniet, qui pouvait produire plus qu'il n'a fait, se laissait aller parfois à un *farniente*, à des contemplations qui plaisaient à son esprit lettré, distingué et pensif.

Les honneurs officiels pouvaient d'ailleurs le satisfaire. Tour à tour professeur de dessin au lycée Louis-le-Grand et à l'École polytechnique, il remplaçait, en 1849, Garnier à l'Académie des Beaux-Arts; il fit partie du conseil supérieur de l'École des Beaux-Arts; il était chevalier de la Légion d'honneur depuis le 23 avril 1828, officier depuis 1846. Il avait l'atelier le plus suivi et le plus honoré de Paris. Autour de lui, tous l'aimaient. Chaque année, ses anciens élèves se réunissaient en un banquet qu'il présidait « paternellement », comme Guérin lui écrivait autrefois.

Chez Léon Cogniet, a dit le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. de Laborde, la fermeté de caractère était égale à la bienveillance...; sa personne si sûrement attrayante, sa physionomie à la fois si ouverte et si fine, exprimaient, dès le premier aspect, un mélange de haute probité morale et de délicatesse intellectuelle; on ne pouvait approcher Cogniet sans se sentir en présence d'un homme profondément distingué et d'un honnête homme.

L'école française a pu compter dans notre siècle des maîtres plus puissants, des novateurs plus hardis; d'autres noms peut-être figureront avec plus d'éclat dans l'histoire de l'art contemporain : il n'en est pas qui mérite davantage d'être environné de respect, et de rester dans la mémoire des artistes comme le synonyme de l'élévation du caractère, de la droiture et de la bonté.

Le rôle artistique de Léon Cogniet peut se

résumer dans ce mot, qui est, après tout, un grand éloge :

« Il a fait des peintures, mais surtout il a fait des peintres ! »

Ce fut, lorsque Léon Cogniet mourut, une perte profonde pour ceux que l'enseignement d'un tel homme maintenait dans le culte du beau. Et puis un nom glorieux de plus s'éteignait ! La décadence avançait peut-être d'un pas. Je lisais, à la première page d'un livre excellent que vient de publier M. Henry Houssaye, *l'Art français depuis dix ans,* cette éloquente et mordante préface qui pourrait presque servir de conclusion à notre livre :

Les générations, dit admirablement M. Henry Houssaye, se succèdent, apportant avec régularité leur contingent d'hommes. Chaque cercueil est remplacé par un berceau. On assure même qu'après les guerres très meurtrières, des excédents de naissances comblent les vides. La nature n'a pas la même sollicitude lorsqu'il s'agit des hommes de génie et des hommes de talent; leur succession, qui est livrée au hasard, n'est pas continue. Il y a les périodes de floraison, il y a les années infécondes. De là viennent pour les lettres et pour les arts les décadences et les renaissances, les époques radieuses et les époques obscures. Ce mystérieux travail, qui peut dire quand il se ralentit, quand il s'arrête, quand il reprend? Un contemporain surtout ne saurait déterminer l'heure précise où commence la décadence qui pourtant s'accomplit sous ses yeux.

En 1564, Raphaël, Corrège, Léonard, étaient morts, mais Michel-Ange et Titien tenaient encore le pinceau, ayant au-

près d'eux Véronèse, Tintoret, Pâris Bordone, Daniel de Volterre, Bronzino, Primatice. Fallait-il déjà parler du déclin de la peinture? Douze ans plus tard, il ne restait de ces maîtres que Véronèse et Tintoret, et l'art italien allait se perdre avec les Carrache, le Guide et le Dominiquin.

En 1870, Delacroix, Ingres, Rousseau, étaient morts; mais il y avait Meissonier, Gleyre, Courbet, Corot, Millet, Couture, Diaz, Cabanel, Baudry, Gérôme, Chintreuil, Ricard, Robert Fleury, Léon Cogniet, Hesse, Tassaërt, Puvis de Chavannes, Fromentin, Lehmann, Jules Dupré, Ribot, Pils, Daubigny; un grand peintre était né : Henri Regnault; et déjà les artistes qui devaient affirmer leur popularité dans la période suivante, Jules Breton, Henner, Bonnat, Carolus Duran, Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Detaille, avaient brillamment marqué leur venue. Aujourd'hui, la moitié de ces hommes ne sont plus, et l'on a trop tôt compté les noms de ceux qui peuvent les remplacer à la tête de l'école française. Si les peintres de talent ne manquent pas, combien s'abandonnent à l'art vulgaire et à l'art facile, ce qui est tout un! Certes on n'est point encore autorisé à constater la décadence, mais on a de sérieux motifs pour la redouter.

L'érudit auteur de l'*Histoire d'Alcibiade* et d'*Athènes, Rome et Paris* a raison d'ajouter que la statuaire ne semble pas aussi menacée que la peinture. Mais le *genre*, l'art qui amuse, l'art qui émoustille, l'anecdote, l'aquarelle, le caprice, le velouté et le *frou-frouté* de l'art, si je puis dire, ont décidément envahi la peinture. Il y a d'habiles *faiseurs de morceaux*, — ceux que Théophile Gautier comparait à des bouchers; — il y a des naturalistes prestigieux qui peignent bien ce qu'ils voient;

des *modistes* qui saisissent bien l'homme qui passe et ne sauraient peut-être peindre l'homme qui pense: La main, le métier, ont fait des progrès étourdissants. A mesure que la facture se perfectionne, le culte du grand disparaît. Mais où est le Géricault qui peindrait la *Méduse?* où est le Léon Cogniet qui, ne pouvant la peindre, rappellerait pourtant à ses élèves que le but est là?

Nous fermons ce volume sur ce mort qui entrevit la grandeur et fut un artiste probe et fier. Nous aurons, Dieu merci, pour nous consoler, dans le volume suivant, un autre bataillon sacré à étudier: — les derniers de ceux qui vivent en travaillant à se rendre dignes des grands morts.

J. C.

Imp. Jouaust.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	1
Regnault (Alexandre-Georges-Henri)	1
Tassaert (Octave)	25
Hamon (Jean-Louis)	49
Millet (Jean-François)	73
Corot (Camille)	97
Barye (Antoine-Louis)	121
Pils (Isidore-Alexandre-Auguste)	145
Carpeaux (Jean-Baptiste)	169
Fromentin (Eugène)	193
Diaz de la Peña (Narcisse-Virgilio)	217
Courbet (Gustave)	241
Daubigny (Charles-François)	265
Préault (Antoine-Augustin)	289
Daumier (Honoré)	313
Couture (Thomas)	337
Cogniet (Léon)	361

A PARIS

DES PRESSES DE D. JOUAUST

Imprimeur breveté

Rue Saint-Honoré, 338

DANS LE MÊME FORMAT

PEINTRES ET SCULPTEURS

CONTEMPORAINS

Texte par J. CLARETIE

PORTRAITS GRAVÉS PAR L. MASSARD

DEUXIÈME SÉRIE. *Artistes vivants en* 1881. — En vente : *Meissonier, Baudry, Gérôme, Henner.*

Prix de la livraison 2 50
Sur papier de Hollande, portrait avant la lettre . . . . . 5 fr.
Sur papier Whatman, double épreuve du portrait 7 50

COMÉDIENS ET COMÉDIENNES

Texte par F. SARCEY

PORTRAITS GRAVÉS PAR GAUCHEREL ET LALAUZE

PREMIÈRE SÉRIE. *Comédie-Française.* — 16 Livraisons en 1 vol. 40 fr.
Sur papier de Hollande, épreuves des portraits avant la lettre . . . 80 fr.
Sur papier Whatman, doubles épreuves . . . . . 120 fr.

DEUXIÈME SÉRIE. *Théâtres divers.* — 10 livraisons en vente.

DANSEURS ET ACTRICES

DU TEMPS PASSÉ

Texte par Ch. GUEULLETTE

PORTRAITS GRAVÉS PAR AD. LALAUZE

PREMIÈRE SÉRIE. *Comédie-Française.* 14 livraisons en 1 volume. 35 fr.
Sur papier de Hollande, épreuves des portraits avant la lettre . . . 70 fr.
Sur papier Whatman, doubles épreuves. . . . . 100 fr.

9453 — Paris, imprimerie Jouaust, rue Saint-Honoré, 338.

J. CLARETIE

PEINTRES

ET

SCULPTEURS

PREMIÈRE SÉRIE

EAUX-FORTES

PAR

L. MASSARD

LIBRAIRIE

DES

BIBLIOPHILES

704440/RBO

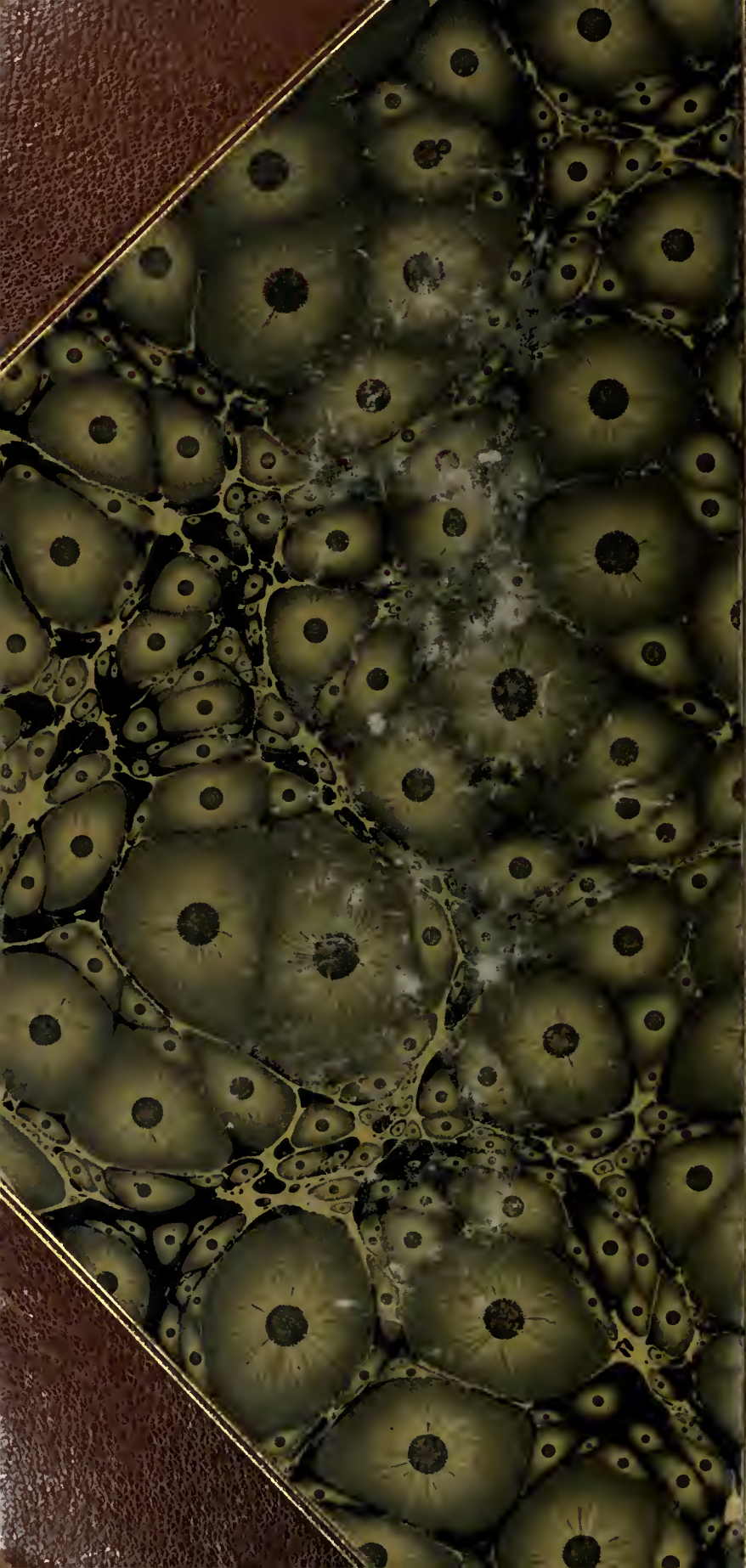
120 –

2 Bde

15631

N
6847
C68
ser.1

Claretie, Jules
Peintres & sculpteurs
contemporains

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY